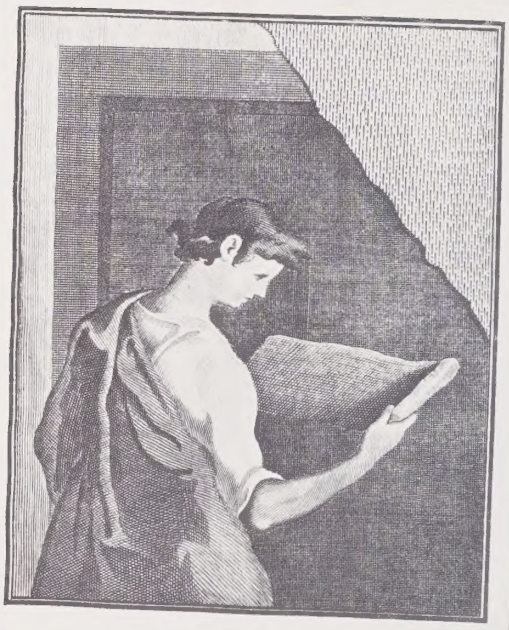
books
ND
673
F46
Z95

GETTY
MUSEUM



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/fransfloriseinbe00zunt

FRANS FLORIS

FRANS FLORIS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE
DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST
IM XVI. JAHRHUNDERT

VON

DORA ZUNTZ

MIT 16 TAFELN

J. H. ED. HEITZ — STRASSBURG — 1929

ND
673
F46
Z95

Buchdruckerei HEITZ & Co. Strassburg.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort VII

I. Das Leben des Frans Floris 1

II. Seine Werke 7

1. Skizzenbücher 7

2. Signierte und datierte Werke:

a) Bildkompositionen 9

b) Porträts . . . . .

3. Ergebnisse für seine stilistische Entwicklung 39

4. Eingliederung von

a) Bildkompositionen und Studienköpfen 41

a1) Erneute Zusammenfassung der stilistischen Ergebnisse 66

b) Eingliederung von Porträts 68

III. Ihm fälschlich zugeschriebene Werke 73

a) Arbeiten des engeren Floriskreises 73

b) Arbeiten des weiteren Floriskreises 77

c) Bilder, die nicht in seinen Kreis gehören 82

1. Testamentliche Darstellungen . . . .

2. Venus- und allegorische Darstellungen . . . . . .

3. Bilder in Russland . . . . . .

4. Porträts . . . . . .

IV. Bildrekonstruktionen: alte Bildbeschreibungen (in Katalogform) . . . .

V. Schlussbemerkungen 86

VI. Kataloge

a) seiner eigenen Werke 100

b) ihm fälschlich zugeschriebener Werke 101

c) seiner Signaturen 101

d) seiner Stiche 103

Bibliographie 106

Register 110

Tafelverzeichnis 114

Vorwort.

Diese Dissertation erhebt nicht den Anspruch, als abschliessendes Werk über Frans Floris zu gelten. Sie bringt, was zunächst einmal, nötig war, eine Zusammenstellung und zeitliche Ordnung seines Oeuvre, eine Darstellung seiner persönlichen Entwicklung, als Grundlage für weitere Untersuchungen. Daneben eine kritische Trennung seiner eigenen Bilder von solchen, die ihm zu Unrecht zugeschrieben wurden. Stiche und Zeichnungen wurden von mir nur zur Ergänzung oder klareren Beleuchtung einer Situation herangezogen; Werke von Schülern und Nachahmern nur, soweit sie unter Floris Namen bekannt sind. Die Kataloge beruhen nach Möglichkeit, aber nicht vollständig auf eigener Anschauung. Die Arbeit hat keine Erweiterung erfahren, sie liegt in der Fassung vor, in der sie 1928 eingereicht und auf das Referat von Geh. Rat Pinder hin angenommen wurde.

I.

Das Leben des Franz Floris

Frans de Vriendt Floris stammt aus einer Familie, die sich in Antwerpen weit zurückverfolgen lässt.

Im Jahre 1400 wird bereits der Tod eines Feldmessers Jan de Vriendt in Antwerpen erwähnt (1).

Dessen Nachkomme ist ein Meester Florys Vriendt metsere, der am Sint Andriesdag des Jahres 1453 unter die Ratsleute der Stadt Antwerpen gewählt wird (2). Der Stammbaum ist nicht vollständig durchzuführen. Erst im 16. Jahrhundert treffen wir in Antwerpen wieder auf zwei Brüder, Claudius und Cornelius de Vriendt (3). Claudius ist Bildhauer, 1533 Freimeister der dortigen Lukasgilde, 1538 ihr Dekan. Cornelis der Erste, der Vater der vier Brüder Floris, ist Steinmetz. Seit dem 2. 11. 1517 besass er in Antwerpen auf der Steenhouverstrasse Nr. 11 ein Haus. Er war verheiratet mit Margarethe Goos.

Sein ältester Sohn ist Cornelis der Zweite, der bekannte Architekt, Bildhauer und Ornamentiker. Geboren 1514 (denn er erklärt am 18. Juni 1544, dass er 30 Jahre alt sei), gestorben 1575.

Der zweite Sohn ist Frans Floris, der Maler. Sein Geburtsjahr steht nicht fest, sein Todesjahr ist 1570.

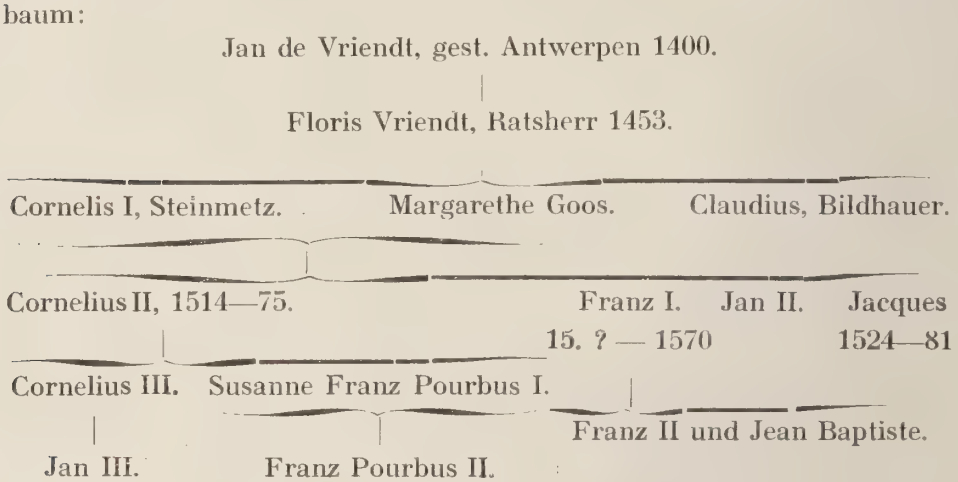
Der dritte Sohn ist Jan, der als Fayencier nach Spanien ging. Sein Geburts- und Todesdatum ist unbekannt.

Der vierte, Jaques, geb. 1524 (er erklärt am 1. Juni 1548, dass er 24 Jahre alt sei), gest. 1581, war Glasmaler.

---

(1) siehe Karl van Mander - Hymans, 1 S. 334 ff.
(2) siehe Josef van den Branden, Kap. 9 u. 10 S. 173 ff.
(3) siehe van Mander - Hymans.

Es ergibt sich also mit den noch folgenden Heiraten abweichend von den älteren Daten Wauters 1883 (4), der sich auf die Angaben des alten, 1874 erschienenen Kataloges von Antwerpen stützt, folgender Stammbaum:



Das Geburtsdatum des Frans de Vriendt ist nicht bekannt. Es wurde zwischen den Jahren 1516 und 20 verschieden angesetzt (5). Man weiss nur, dass er am 29. Dezember 1541 noch minderjährig, d. h. noch nicht 25 Jahre alt war (6). Er muss also nach 1516 geboren sein. Ferner erzählt van Mander, dass er nach dem Tode seines Vaters am 7. 9. 1538 (7) zwanzigjährig zu Lambert Lombard nach Lüttich gegangen sei. Lombard geht mit Cardinal Pole am 21. August 1537 nach Italien (8). Er kommt (nach Goldschmidt und Wurzbach) um 1539 zurück, ist 1539 bereits wieder in Lüttich. Ende des Jahres 1538 kann also frühestens Floris — 20jährig — zu Lambert Lombart gekommen sein, evtl. erst 1539. Das ergibt für sein Geburtsdatum entweder 1518 oder Anfang 1519 (wobei ich zugebe, dass die Behauptung Karl von Manders, er sei 20jährig zu Lambert Lombard gegangen, nicht auf einer genauen Kenntnis seines damaligen Alters beruht zu haben braucht, sondern eine ungefähre Angabe sein kann). Dass er 1540 Freimeister der Lukasgilde in Antwerpen ist, macht diese Annahme seines Geburtsjahres, mit der er denn 21- oder 22-

(4) Wauters, La peinture flamande, Kap. 12 und 13.

(5) vgl. darüber van den Branden, Carel van Mander - Hymans, Rooses - Reber, Waagen, Descamps, Winkler, Wurzbach — genaue Titelangaben siehe in der Biographie.

(6) siehe van den Branden.

(7) Rombouts van Lerius «Die Liggeren».

(8) Adolf Goldschmidt, Lambert Lombard, Preuss. Jahrbuch 1919, Winkler, Altniederländische Malerei.

jährig Freimeister wird, nicht unwahrscheinlich. Wir finden eine so kurze Lehrzeit auch sonst, z. B. bei seinem Mitschüler Wilhelm Key.

Bevor Floris zu Lambert Lombard kam, soll er auf Wunsch seines Vaters Steinmetz gewesen sein und Grabplatten gearbeitet haben. «Floris heeft vor zin eerste Const et Beeldthouwen gheoeffent, meest altijt houwende beelden op coperen Sercken in de kercken». Jedoch haben die Platten, die ihm nach dieser Angabe Hymans und Floerke zugeschrieben haben: Grabstein des Lübecker Bürgermeisters Berck (gest. 1521!) und seiner Frau (gest. 1503!) (9) ebensowenig wie die Grabplatte der Margarethe van Wander (gest. 1529!), Frau des Genter Ger. Hoorenbault in Fulham an der Themse (10) etwas mit Floris zu tun. Sie liegen schon allein zeitlich viel zu früh, um selbst als erste Arbeiten in Betracht zu kommen.

Nach dem Schülerjahr bei Lambert Lombard ist Floris in Italien gewesen (nach van Mander nur in Rom), wo er neben Antiken auch Michel Angelo kopierte, aus der Sixtinischen Decke, sowie aus dem Jüngsten Gericht. Das Jüngste Gericht wird Weihnachten 1541 enthüllt. Da er noch am 29. 12. 1541 in Antwerpen erwähnt ist (11), ist die Behauptung Wauters (12), er habe der Enthüllung in Rom beigewohnt, hinfällig. Er kann frühestens 1542 nach Italien gereist sein, vielleicht zunächst mit seinem Bruder Cornelius, der noch 1541 und wieder 1544 in Antwerpen erwähnt wird (13). Frans Floris ist erst 1547 wieder für Antwerpen bestätigt. Die unkrundliche Notiz bezieht sich auf seine Heirat mit Clara Boudewijns in St. Jakob (14).

Floris wurde schnell berühmt und leitete in Antwerpen eine Werkstatt, wie sie im 17. Jahrhundert erst Rubens wieder sich bildete. Er hatte nach van Mander 120 Schüler, die er anscheinend nicht alle in die Gildenliste der Lukasgebilde einzutragen brauchte. So wird dort sein Hauptschüler Marten de Vos nicht genannt. Unter den aufgeführten Namen fehlt kaum einer der berühmten der Folgezeit. Er wurde mit Aufträgen überhäuft. Nach van Mander gewann er eine grosse Geschicklichkeit im Schnellmalen, was ihm beim Einzug Karls V. und seines Sohnes Philipp 1549 sehr zustatten kam. Er lieferte 210 Figuren in 5 Wochen und bekam für jede 1 vlämisches Pfund, sodass er in 30 Arbeitstagen

---

(9) Abb. Museum 1902, Bd. 7, T. 104.

(10) Abb. de Bus'scher Recherche sur les peintres et sculpteurs à Gent 16. siècle, page 325, 1865.

(11) siehe oben.

(12) siehe oben.

(13) Hedicke: Cornelis Floris.

(14) Wesenbecke und Grapheus, Bd. I der Scabinale Protokollen der Stadt Antwerpen und van den Branden Bd. I, S. 177: «Contraxerunt 29. octobris 47 Francoys de Vriendt Clara Boudevijns 000».

1260 Gulden verdiente, nach Greeve (15): «Frans Floris-Schilderstukken voor triumfbogen elcke een pont vlaems». Deshalb legte er zahlreiche grosse Kompositionen nur an und liess sie von seinen Schülern zu Ende führen. Eine Anzahl von Stechern verbreitete seine Bilder, die von Schülern für den Stich gezeichnet wurden. Er gewann selbst für damalige Begriffe grosse Reichtümer und konnte sich am 27. Februar 1550 ein Haus am Platz «de Meir» kaufen (16), dem schönsten Platz Antwerpens. Er trat gern grossartig auf und verkehrte, nach van Manders Bericht, mit Egmont, Hoorn und dem Prinzen von Oranien als seinen guten Freunden. Er war vielseitig gebildet, nebenbei berühmt als grosser Freund von Zechgelagen. Er trank soviel, dass ihm eines Tages Dierk Volckertzs Coornheert, Lehrer des Hendrik Goltzius, Dichter und Theologe (17), einen Brief sandte: Im Traum sei ihm Albrecht Dürer erschienen, bekümmert, dass ein so ausgezeichneter Maler wie Floris, durch seine Trunksucht sich derart ruiniere. Zum Schluss gesteht er, dass er dies zwar nicht geträumt habe, aber es sei ihm mit seiner Warnung ernst. Danach scheint van Mander nicht nur zu fabulieren, wenn er ausführlich von den Zechgelagen des Floris erzählt. Ausserdem ist das Gedicht als Beleg für die damals noch so hoch geltende Autorität Dürers interessant.

Floris liess ebenso wenig von dem grosszügigen Lebensstil wie vom Trinken, sodass wir später sehen, dass er mit seiner Frau Clara nicht mehr in Gütergemeinchaft gelebt hat, was für die damalige Zeit unerhört war (18).

Im Jahre 1553 erhielt Floris durch die Gildemeister vom heiligen Kreuz aus Delft den Auftrag zu einem grossen Flügelaltar für die Delfter Nieuwe Kerk (19). Der Altar ist imBildersturm zerstört worden; wir wissen nur, dass seine Darstellung mit der Gilde des heiligen Kreuzes im Zusammenhang gestanden hat. Bei der Aufstellung des Altars soll Floris selbst zugegen gewesen sein und in Leyden Alart Claeszon besucht haben (20).

Nach Antwerpen zurückgekehrt, hat er für Nikolaus Jongheling gemalt, einen Herkuleszyklus in 10 Gemälden und die 7 freien Künste.

1554 erhielt Floris den Auftrag, für die Fechter in der Liebfrauenkirche einen Michaelsaltar herzustellen, von dem nur noch die Mitteltafel, der bekannte «Engelsturz» im Antwerpener Museum vorhanden ist. Nur aus der Erzählung van Manders entnehmen wir, dass auf dem einen Flügel

---

(15) de Bronnen van Carel van Monder, S. 155, zit. fol. 241 b.
(16) siehe van den Branden.
(17) Amsterdam, geb. 1522, Gauda gest. 1590.
(18) siehe van den Branden.
(19) siehe van den Branden certificatienbock der stad Antwerpen 1553.
(20 Carl van Mander Vita des Alaert Claeszon von Leysen.

der Gildenhauptmann mit einem Schwert dargestellt war und einer braunen Wolke, die Schatten in das Bild bringt, was anscheinend einen grossen Eindruck gemacht hat.

Am 18. Januar 1556 erfolgte der grossartige Einzug Philipps II. in Antwerpen, der wieder dekorative Arbeiten erforderte. Floris malte am Stadthaus die 17 niederländischen Provinzen, auf der Meir den Apoll mit den 9 Musen.

1560 erhält Floris den Auftrag, für den Hochaltar der Antwerpener Liebfrauenkirche eine Himmelfahrt Mariae zu malen (21). Er malte das Bild, damals noch nicht sehr üblich, auf Leinwand. Die Kirche hätte es lieber auf Holz gemalt gehabt. 1564 erst wird das Bild aufgestellt, und Floris erhält 112 Pfund; für die Bemalung der Flügel innen und aussen noch 64 Pfund. Im Bildersturm 1566 wurde der Altar zerstört.

1561 lieferte er für die grosse nationale Feier des Landjuweel dekorative Arbeiten.

Am 15. Mai 1563 kaufte Floris neuen Baugrund und liess sich von seinem Bruder Cornelis ein palastartiges Haus errichten. Die Strasse dort hiess danach Florisstrasse, jetzt Arenbergstrasse (22), (23). Das Haus ist breit, mit einem Portikus, einer Etage, mit grossem Saal, einer Galerie, Bodenkammern, 3 Parterrezimmern, zwei Küchen und einem grossen Hof, an dem die Arbeitszimmer, also wohl die Werkstatt, lagen. Zu ihr führte noch ein besonderer Eingang rechts, Frans Floris selbst malte Fresken; eine grosse Mittelkomposition über dem Portikus «eine Verherrlichung der Malerei», von links nach rechts in Nischen Einzelfiguren: Diligentia, Usus, Poesis, Architectura, Labor, Experientia und Industria, kupferfarben, stehend. Der Bau verschluckte Riesensummen, wie aus den Scabinale Protocollen 1563—66 hervorgeht, die seine Schulden zum Teil anführen.

Nach der Befreiung der Stadt von den Bilderstürmern durch den Prinzen von Oranien erhielt Floris nochmals den Autrag für den Hochaltar der Liebfrauenkirche in Antwerpen eine Himmelfahrt Mariae zu malen, für die er am 28. Juni 1567 diesmal nur 37 Pfund 10 Schilling bekam. Im folgenden Bildersturm wurde auch sie zerstört und später durch den Rubensaltar ersetzt (24).

Am 1. Oktober 1570 starb Floris «am Trunk», jedenfalls in noch nicht hohem Alter. Er war sehr verschuldet. Am Franziskustage wurde

---

(21) siehe van den Branden.

(22) Scabinale Protocollen der Stadt Antwerpen 1563, Weesenbecke und Graphäus Bd. II.

(23) Abb. bei Hedicke, Taf. 40, 3., Skizze: Linning - Mertens, Antwerpen 1868 Plan 35 im Album historiques d'Anvers u. Mertens - Buschmann in Annales Antwerpienses II, S. 188.

(24) Van den Branden, Rombouts van Lerius.

er auf dem Minoritenfriedhof bestattet und zwar für die besonders herabgesetzte Bestattungsumme von 11 Schilling 9 Denjas (25), (exgratia, von 17 Schilling, 6 Denjen herabgesetzt).

Seine Gläubiger kamen durch eine grosse Versteigerung zu ihrem Geld.

Seine Witwe, Clara Boudewijns heiratete 1572 noch einmal und zwar einen Peter Wyers.

Von seinen beiden Söhnen wissen wir wenig (26). Der eine, Baptist, wurde von den Spaniern ermordet, der andere, Frans, starb in Rom. Beide waren, wie der Vater, Maler.

---

(25) Rombouts van Lerius.
(26) S. Hymans a. a. O., I, 346.

II.

Seine Werke.

1.

Skizzenbücher.

Die ersten datierten Bilder von Floris tragen die Jahreszahl 1547. Im Oktober dieses Jahres ist er durch seine Heirat wieder für Antwerpen beglaubigt. Wie lange sein Aufenthalt in Italien dauerte, ist urkundlich nicht zu belegen. Womit er sich aber dort intensiv beschäftigte, davon geben zwei Skizzenbücher Nachricht. Das eine im belgischen Privatbesitz (27), das andere in Basel (28).

Das Brüsseler Skizzenbuch von 76 Blatt (153 Seiten), von denen einige verloren gegangen sind, zerfällt in zwei Teile. a) Seite 1—108, Rötelzeichnung, b) S. 109—148 Federzeichnung. Teil a enthält Nachzeichnungen nach Antiken der römischen Belvedere-Sammlung, wie «den Nil» oder den «Tiber», nach Michelangelo, und Aktzeichnungen, sowie Skizzen zu religiösen Bildern. Teil b Bildstudien und Skizzen, zum Teil nach Michel Angelo. Die Blätter 111, 114, 115, 119, 121, 124, 127, 132 tragen das Monogramm.

Der erste Teil ist in seiner kleinlichen Zeichnungsart, der Befangenheit, dem Strich, dem die Ursprünglichkeit mangelt, wie einige Blätter des zweiten Teil von anderer Hand als die von Floris signierten. Es sind zum Teil Nachzeichnungen aus Floris Entwürfen, wie eine Gruppe aus

(27) Dansaert - Beautier, Notes sur quelques dessins attribués à François Floris est son école in den Annales de la Société archéologique de Bruxelles 1911, S. 319 ff.

(28) Paul Wescher, Vortrag in der Kunstgeschichtl. Gesellschaft, 8. 4. 1927.

seinem 1565 datierten Jüngsten Gericht und ein Gekreuzigter von dem 1554 datierten Arnstädter Altar. Da sich auf Blatt 1 zweimal die Signatur D. G. findet, nahmen schon Dansaert-Beautier an, dass es sich um Schüler-Nachzeichnungen nach Floris' Skizzenbücher handelte, von denen auch von Mander ausdrücklich berichtet. Sie verbinden, ohne weitere stilistische Untersuchung, den Namen eines seiner Schüler Damian da Gouda mit diesem Monogramm.

Der zweite Teil enthält auf Blatt 137 den «Denker» von Michelangelo, den «Pensieroso» Lorenzo Medici, auf Blatt 116/17 die Sibyllen, leider unpubliziert — die Skizzen sind nicht zugänglich —. Abgebildet ist die signierte Zeichnung [pag. 132 (Abb. 4) Dansaert Beautier], die beiden Adam- und Evagruppen, links sich küssend, in der Mitte unter dem Baum der Erkenntnis, die seine schmiegsame, dabei so sichere Zeichnungsart erkennen lässt, die mit ganz zufällig wirkenden kleinen hakenförmigen Strichen die Binnenmodellierung angibt. Die Körper sind schmal und lang. Die Figur der Eva der Mittelgruppe, etwas aus der Profilstellung nach vorn gedreht, mit dem linken im Knie gewinkelten Bein, das auf einer Erhöhung aufsteht, findet sich ähnlich auf einer anderen Zeichnung (Erlangen) und einem Bild (Russland). s. u.

Das Baseler Skizzenbuch (29) zeigt deutlicher Floris' starkes Interesse an der Antike und sein intensives Arbeiten. Statuen, aber vor allem Reliefs (30), wie der Trajanssäule, des Medea-Sarkophages, der Borghesischen Zwölfgötterbasis; ferner schnelle Skizzen nach Gruppen der Sixtina, Asor und Zadok (Abb. Klassiker der Kunst S. 84) rechts neben einer Figur der Pax und einer Viktoria; die Jünglingsfigur zur Rechten der Cumäischen Sibylle und Abivd und Eliachim. (Michaelis 23, 26); (Abb. 1). Das Gegenständliche interessiert ihn; wir finden genaue Wiedergaben der Tracht, Peplosfiguren, Reliefs, Torsen, Putten bis zur Einzelzeichnung von Sandalen, dazwischen Michelangelogruppen, flüchtig ineinander gezeichnet.

Charakteristisch ist bei der Uebernahme ein starkes Indielängeziehen der Figuren (z. B. Medea oder Jason) mit verhältnismässig kleinen Köpfen, eine weiche, fliessende Wiedergabe der reichen Gewandfalten.

Wie stark sein Interesse für die Antike war, beweist ein Stich vom Jahre 1563, von dem Förster (31) nachgewiesen hat, dass er der Versuch einer möglichst getreuen Wiedergabe des Bildes «Herkules und die Pyg-

---

(29) Wieweit auch dies Schülernachzeichnungen sind, kann ich nicht beurteilen, da ich nur einzelne Reproduktionen kenne und keine Vergleichsmöglichkeiten hatte.

(30) Michaelis, im Jahrbuch des röm. Instituts 1892.

(31) Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 1922, Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance.

mäen» von den «Imagines» des Philostratus des Aelteren ist. In der kontinuierlichen Darstellungsweise, die den Helden in einem Bild mehrmals zeigt, in den Einzelmotiven, von denen Floris dasjenige des von den Göttern gesandten herabfliegenden Hypnos noch mehrmals benutzt, wie in der Durchbildung der Akte strebt Floris eine möglichst getreue Rekonstruktion an.

Wie weit seine eingehende Beschäftigung mit der Antike, die ganz dem lehrhaften Charakter der Zeit entspricht, seine Gestaltungsweise beeinflusst, wie weit andere Eindrücke mitwirken, werden wir nunmehr bei der Untersuchung seiner Werke zu verfolgen haben.

2.

Signierte und datierte Werke.

a) Bildkompositionen.

Die ersten signierten und datierten Bilder des Floris stammen also aus dem Jahre 1547; das eine ist ein Heiligentriptychon (Rom Sammlung Vienna), das andere ein Tafelbild «Venus und Mars im Netze des Vulkan» (Berliner Kaiser Friedrich Museum).

Das Bild der Sammlung Vienna soll aus der Kirche Santa Marguerita in Rapallo stammen, jedenfalls ist auf dem Mittelbild eine hl. Margarethe dargestellt. Auf den Flügeln des Altars befindet sich je ein Heiliger in einer Landschaft, oder besser vor ihr, rechts der hl. Franziskus, links der hl. Johannes mit dem Lamm. Auf dem Mittelbild links der hl. Sebastian, rechts der hl. Rochus mit dem Engel, in der Mitte die hl. Margarethe. Im Hintergrunde der Landschaft das römische Nymphaion, am Himmel entfernt Gottvater in der Engelsglorie.

Die Signatur befindet sich auf einer Balustrade rechts vom Rochus und zwar ein dreifaches F. FFF (frans floris fecit). Datiert ist das Stück durch die Inschrift auf der Mitte des Hauptbildes, am Wappen: Baptista Masucho, quondam Nicolai de ordine D, Baptistae de bene, quondam Jodixio, Franciscus Floris me fecit anno D. 1547. Eine nicht völlig übersetzbare Inschrift wegen der Spielerei mit dem italienischen latinisierten Namen. Jedenfalls ist der Altar im Auftrage des Baptista Masucho von Floris 1547 gemalt worden (32). Da Floris erst Ende Oktober wieder in

(32) Der Name Massucho (Massucco), oder (Mazucho) ist für Genua belegt, siehe z. B. Garoni: Codice della Liguria. Rapallo liegt im damaligen Genueser Gebiet.

Antwerpen urkundlich erwähnt ist, ist es durchaus denkbar, dass der Altar noch in Italien entstanden ist. Es gibt Parallelen genug dafür, dass Italiener sich von Niederländern Altäre malen liessen, während deren Aufenthalt in Italien. Auch die italienische Komposition nach Art der «Sacra Conversazione» spricht dafür — soweit sie nicht auf einen Wunsch des Bestellers zurückzuführen ist.

Gegenüber den Werken der niederländischen Romanisten ist dadurch eine grosse Beruhigung in der Darstellung eingetreten, auch im Gegensatz zu Floris' eigenen folgenden Bildern, sodass man darin ebenso wie in dem im einzelnen an die niederländische Tradition gemahnenden Altar doch einen gewissen Zwang durch den Auftraggeber annehmen müsste. Die feine Hintergrundslandschaft, die Engelsglorie, vor allem Typ und Darstellungsart des hl. Rochus, sind durchaus niederländisch. Wir können ihn ganz ähnlich auf einem Münchener Altare der Massys-Schule wiederfinden. Die hl. Margarethe dagegen steht in engem Zusammenhang mit den Skizzen, die Floris nach antiken Frauenstatuen in Rom gemacht hat, eine unbewegliche Peplosfigur mit fein gefälteltem Gewand. In den übrigen Gestalten können wir bereits etwas für Floris Wichtiges bemerken: die Tendenz nach Venedig, die ganz stark wird in dem anderen Bild aus dem Jahre 1547 und die sich hier vor allem in dem Sebastian-Akt ausspricht (34). Aber dass gerade von römischen Eindrücken durch Michel Angelo, wie ihn seine Skizzenbücher vermuten lassen, hier nichts zu spüren ist, spricht ebenfalls für einen ganz speziellen Auftrag, der bei ruhiger Feierlichkeit doch eine gewisse Befangenheit in das Bild bringt (33).

Wesentlich anders zeigt sich Floris in dem zweiten Bild desselben Jahres «Venus und Mars im Netze des Vulkans», das er anscheinend frei geschaffen hat (35). Man merkt ihm das Bestreben an, loszukommen von reliefhafter Gestaltung, die ihm noch von seiner ersten Lehrzeit her anhaftete, wie wir es an einem anderen früh entstandenen Bild noch beobachten werden. Van Mander erwähnt dieses Bild nicht, aber Angaben in alten Inventaren und neueren Katalogen zeigen, dass Floris dies Sujet oft behandelt hat. Man verargte ihm seine Unbefangenheit darin bis ins 20. Jahrhundert hinein.

Im Inventar des Duc d'Arschot 1613 (36) werden zwei Bilder mit dem-

(3) Ueber die Rückseiten des Altares, über seine Farbe sagt Hoogewerff «Neederlansche schilders in Italie in de 16. EEuu 1912 nichts, ausser dass er ein trübes Koloritt habe.

(34) Aus diesem anscheinend schlecht erhaltenen Altar nur mit Hilfe einer kleinen Reproduktion kann man wenig für e. Erkenntnis des Stils des jungen Floris gewinnen. Deshalb weise ich auf die folgenden Bilder.

(35) Signatur am Bogen des Amor F. F. I. V. 1547. Massé: 1.50 h. : 1,98 br.

(36) Pinchart, Archive des arts, sciences et lettres, Gent 1816. Documents inédits S. 160 ff.: Inventar des Jean Josselot, 24. April 1613 über den Besitz des verstorbenen Duc d'Arschot.

selben Vorwurf aufgeführt, Nr. 79: «une aultre pièce aussi sur thoile, de 7 p. demi de hault et 6 p. de large . . . . . représentant Mars, Venus et Cupido, couchées ensemble, les aultres dieux les regardants, de la main du dit Floris.» (es ist vorher ein anderes Bild von ihm angeführt). Nr. 83: «une pièce sur bois d'environ 11 p. de longueur et 7 p. demis, d'... contenant la représentation de Mars et Venus, couchès ensemble, tous les aultres dieus les regardants et prenant au filet, de la main de François Floris.....»

Beide Masse stimmen nicht mit dem Berliner Bild überein (37), ferner bei Nr. 79 nicht das Material, Leinwand, bei Nr. 83 nicht genau die Bildbeschreibung; aber wir kennen Variationen dieses Bildes von Floris in einem später zu datierenden Bild in Hermannstadt (Fragment) und in einem Stich bei Cock aus dem Jahre 1553. Es ist eine Eigentümlichkeit von Floris, ein Bild oder zumindest eine Figurengruppe mit geringen Abweichungen noch einmal zu malen oder in seiner Werkstatt malen zu lassen.

Dies Bild im Kaiser Friedrich Museum ist die früheste Komposition dieser Art, die wir kennen. Vorn links liegen Mars und Venus umschlungen auf einem mit reichen Stoffen geschmückten Ruhebett, seitlich Amor mit Mars' Schwert spielend. Von rechts schreitet die gewaltige Gestalt des Vulkan herauf, der auf das Paar deutet, darüber dicht gedrängt die Schar der Götter, die Merkur verlässt, um den beiden eine Botschaft zu bringen.

Das Bild ist in der Lösung des psychologischen Problems gänzlich misslungen. Dass es dennoch seine Wirkung nicht verfehlte, lag an der für die Vlamen ganz neuen Bildidee. Ein Negieren des Räumlichen, Füllen der Fläche mit dekorativ verwandten Körpern, die trotz ihrer Ueberschneidung keine Tiefenwirkung in das Bild bringen. Alles wirkt mit bedenklicher Belastung der linken Bildhälfte über- und nebeneinander gebaut, der Hintergrund ist nur nach rechts geöffnet; sonst wird das Bild im Gegensatz zum Altar der Sammlung Vienna nach der Tiefe durch die dicht gedrängte Schar der Gottheiten abgeriegelt. Es fehlt ihm das Atmosphärische. Im Bestreben der Loslösung vom Reliefhaften und der Bindung an das Malerische zeigt sich Floris hier noch als Suchender. Ebenso fehlt ihm noch die in seinen späteren Arbeiten so wundervolle Sicherheit der Zeichnung. So ist der Greis rechts oben eine sehr unglückliche Figur, die Körperproportionen der Juno wie die Gesichtsbildungen der Göttinnen zeugen gerade nicht von olympischer Schönheit, unvermittelt stösst die weisende Hand des Vulkans aus dem Körperkontur hervor.

Frei von traditioneller Bindung zeugt das Bild von einer grossen Unsicherheit. Vieles, was Floris an neuem in Italien aufnahm, suchte

(37) Nr. 79, 1,933 m : 2.430 m, Nr. 83. 3,564 m : 4,050 m. Pariser Fuss: 0.324 m.

er hier zu verwenden: Die Bildung des schlanken sehnigen Merkuraktes, an eine Bronze erinnernd, und des verkürzten des Jupiter, die qualitätvollsten des Stückes, beweisen sein Studium der Antike. Die Juno variiert die Pax auf einem Blatt in Basel (Michaelis 23). Das Motiv des herabschwebenden Gottes kannte Floris aus dem Hypnos des Herkulesbildes des Philostrat, seine Ausführungen fand er im Merkur der Raffaelschen Farnesinafresken. Er bringt ihn im Gegensinn. Von der Raffaelschule übernimmt er ferner die, aus antiken Schilderungen entsprungene Götter versammlung, die wir dann bis Fontainebleau in den Stichen verfolgen können. Die des Floris erinnert am ehesten an eine Komposition des Perino del Vaga im Palazzo Doria Pamphili in Genua, aus einem Gigantensturz. Im ganzen flächenhaft arbeitend wandelt er die Anlage ab. Er übernimmt annähernd die Staffel der vier Götter rechts, setzt aber anstelle der Dreiviertelrückfigur der Juno eine Dreiviertelfacefigur, ähnlich der Medea oder Pax seiner Skizzen. Die Gruppe links schiebt er mehr zusammen.

Daneben aber gewinnt eine andere Kunstrichtung Bedeutung, erklärbar durch die neue malerische Tendenz bei Floris, oder diese selbst erklärend: Venedig, und mit Venedig Tintoretto. Das Bild der 40iger Jahre des Tintoretto (38). Leda mit dem Schwan, Florenz, muss Floris gekannt haben. Die Proportionen des gestreckten Frauenkörpers mit den verhältnismässig langen Gliedern und grossen Händen, schmalem Kopf mit perlengeschmücktem Haar, dem feinen Gesicht mit gerader Nase, geschwungenen Brauen und geschweiften Lippen, die nicht zu einer schmalen Linie zusammengeführt werden, sondern breit enden, all dies finden wir bei Floris wieder. Die halbliegende Frau mit dem vorgesetzten rechten Bein könnte Floris Venus als Vorbild gedient haben. Die Aehnlichkeiten gehen bis zu der bei beiden gleichmässig abgespreizten grossen Zehe des rechten Fusses. Was die Männerköpfe angeht, so werden wir sie mit dem viereckigen Gesicht mit grosser, gerader Nase, vollen Lippen, tiefliegenden Augen unter starken Brauen, von dichtem dunklen Haar und Bart gerahmt, Köpfen mit stark ausgeprägten, grossen Ohren, wie hier Zeus oder Vulkan, bis in Floris' späte Bilder hinein verfolgen können. Ebenso den muskulösen Akt des Vulkan, der bereits Kommendes vorweg nimmt. Zu einer Verwertung Tintoretto'scher Kompositionsidee gelangt Floris nicht, ebenso steht das Kolorit nicht im Einklang mit diesen Uebernahmen, sondern nur die im ganzen auf Licht und Schatten, Reflexe und Silhouettenwirkung eingestellte weiche Malweise. Die Farben zeigen die Skala der Florentinischen Manieristen: rosa, karmin, ziegelrot und stahlblau, gold, gelb und schwefel; vor dem blau-grau bis grün-schwarzen Hintergrund des

(38) Diese Angabe der Entstehungszeit entstammt, wie alle folgenden: v. d. Bercken — A. L. Mayer: Jacopo Tintoretto.

Himmels bräunliche Männerkörper und weisse Frauenakte. Der lockere breite Pinselstrich, der die (oft unreine) Farbe dünn aufträgt, bleibt charakteristisch für Floris.

Mit dem Altar von 1547 verbinden das Bild Uebereinstimmungen wie die Akte des Zeus und Sebastian und ihre Köpfe, die Aehnlichkeit der Athena und Margarethe, dazu die weiche grosszügige Stoffbehandlung etwa beim Gewand der Athene oder Juno, oder in dem der Margarethe und des Rochusengels. Die Empfindung für das Stoffliche dokumentiert sich in gleicher Weise in der Ausführung des Gewandes des Rochus, wie in dem Faltenreichtum der Decke auf dem Lager von Venus und Mars.

Im Hintergrunde links zeigen zwei besonders flott gemalte Charakterköpfe die Begabung des Floris als Porträtist.

Für die Reise des Floris nach Italien kann man unter Berücksichtigung dieser beiden Bilder und der Skizzenbücher folgende Route annehmen: Antwerpen, Rom - Venedig - Genua (über den St. Gotthard zurück).

Das nächste datierte Bild stammt erst aus dem Jahre 1554. Es ist wohl das bekannteste der Florisbilder, der grosse Antwerpener Engelssturz (Abb. 3). Als Zwischenglied sei mir erlaubt, einen 1552 eigenhändig datierten Stich anzuführen, der ein Bild hier ersetzen soll: Viktoria mit Gefangenen. Van Mander erzählt, dass Floris zum Einzug Philipps II. in Antwerpen ein Bild gemalt habe, nach dem dann dieser Stich gemacht sei. Aber der Einzug Philipps II. erfolgte erst 1556 und der Stich ist 1552 datiert. Es ist möglich, dass Floris zur Festdekoration zum Einzug Kaiser Karls V. mit seinem Sohn Philipp 1549 ein ähnliches Bild gemalt und es erst 1552 als Stich herausgebracht hat. Diese Annahme ist auch deshalb nahe liegend, weil eine Festdekoration nicht lange zu halten brauchte, schnell gemalt wurde (s. o.) und schnell zugrunde ging, weshalb auch von einem Bild des Floris gleichen Themas nichts mehr aufzufinden ist. Jedenfalls bietet der Stich Anhaltspunkte genug, um Floris' Stilentwicklung erkennen zu lassen: ein bewusstes Füllen der Fläche mit einem Ueber- und Nebeneinander von Figuren, die weniger vom Studium der Antike als vom Studium des für ihn modernen Italien verraten. Ein Stil, der in seiner «Manier» bereits über Michelangelo hinausgeht. Die lineare Verschränkung ist hier bestimmend für die Komposition: durch Balken und Waffen werden Diagonale durch das Bild gelegt, überschnitten von der ruhigen senkrechten Gestalt der Viktoria und umspielt von den zahlreichen Kurven der bewegten überwundenen Krieger. Plastische Ausgestaltung des Einzelnen verbunden mit einer scharfen Negierung des Raums, und gedrängter Flächenfüllung. Man vergleiche dazu Salviati, Allegorie des Friedens im Palazzo Vecchio (Abb. Voss S. 237). Die Kenntnis der römischen Antike zeigt die Viktoria, einer Athena nachgebildet, aber freier in der Faltenbehandlung wie alle seine «Gewandfiguren», ferner die Ge-

fangenen rechts, die seinen Skizzen nach dem Fries des Konstantinbogens im Louvre entnommen sind. Das Uebereinanderschichten der Figuren links setzt die Kenntnis von Michelangelos Jüngstem Gericht voraus, an dessen untersten Gestürzten rechts hier der Gefallene links unten erinnert.

Also im Gegensatz zu den Bildern von 1547 in der Komposition eine Anlehnung an die Bilder der frühen Florentiner Manieristen, in der Ausführung Beeinflussung durch die Antike einerseits und Michelangelo andererseits. Die Typenbildung erinnert bis auf die Viktoria wenig an die vorangegangenen Bilder. Die Aktzeichnung ist freier und sicherer geworden. Ausgehend vom Vulkan des Berliner Bildes leitet sie über zu den Körpern des «Engelsturzes» mit ihrer prägnanten Zeichnung und detaillierten Behandlung, die Floris' intensives Aktstudium und virtuoses Können beweisen. Er löst sich in dem Stich von 1552 von der weichen Körperbildung der beiden Werke von 1547.

Dessen Komposition ergibt im Hochformat den Engelsturz, ein Riesenbild von 3,08 m Höhe und 2,20 m Breite (39). Es ist das Mittelbild des grossen Altars der Fechter, den Floris für den Michaelaltar der Liebfrauenkirche in Antwerpen zu malen hatte. Die Altarflügel existieren nicht mehr (siehe oben). Die Mitteltafel hängt jetzt im Antwerpener Museum, erstaunlich durch ihre grossartige, kraftvolle und bewegte Komposition. Die Engel, nach der Bildmitte stürmend, unterstützen mit Lanzen und Schwertern Michael, der geschützt durch seinen Schild einem vielköpfigen Drachen mit dem Schwert beizukommen sucht. Vor ihrem Drängen stürzt die Schar der gefallenen Engel, sich windend und aufbäumend, in die Tiefe. Ein Ineinanderschlingen von Leibern und Gliedern, das nach links nur durchbrochen ist um Ausblick auf eine weiter im Hintergrund ringende Gruppe zu gewähren, und auf die in der Tiefe vor einem Fluss stehende ruhige Frau, die von dem apokalyptischen Ungetüm bedrängt wird.

Farbig ist das Bild heller als das Berliner von 1547. Vor einem schwefelgelb-rosa gefärbten Himmel heben sich die Engel durch die Buntheit ihrer Gewänder ab; ultramaringrau, schwefelgelb, zinnober, geranienfarben ist die Bekleidung und der Schild des Michael; scharlach und mattrosa, braun, karmin und hellterra, lilabraun und gelbbraun sind die Farbtön, die geschickt über die obere Bildfläche verteilt sind. Der Sturz der Engel wird betont durch das koloristische Schwererwerden des Bildes nach unten. Dunkler als die Engel die bräunlichen Akte der Dämonen, braunrot und blau ihre phantastischen Tierköpfe, braunrot auch der vielköpfige Drache. Nach links ist das Bild etwas aufgehellt, unter der Kampfszene steht in braungrüner Landschaft die weisse Gestalt der Jungfrau dem rötlichen Ungetüm der Apokalypse gegenüber.

---

(39) Signatur F. F. IV. ET. FA. 1554.

Dieses ist sowie einige Drachenköpfe, eine Uebernahme von Dürer, während die phantastische Ausgestaltung der Dämonen selbst niederländisches Eigentum ist, das Zeichen einer Begabung, wie wir sie bei Bosch und seiner Nachfolge bis zu Floris Zeitgenossen Mandyn finden. Die Engel, besonders der von unten gesehene, der wagerecht, parallel zur Bildhorizontale rechts hereinschwebt, beweisen wieder Floris' Kenntnis von Tintoretto. Man vergleiche dazu den Engel rechts oben aus dem Zug der Heiligen Ursula, in San Lazaro, Venedig. Aber am wichtigsten ist hier als der Gebende Michelangelo, in der Komposition sowohl wie in den sicher gezeichneten Akten. Der Stürzende, eine Fackel schwingende Dämon des Engelsturzes unten links in der Mitte ist entwickelt aus dem mit hochgeworfenen Armen herabtaumelnden Verdammten der zweiten Reihe (von unten) in der Michelangelodarstellung; im Gegensinn ist der Teufel, der die Unglücklichen aus dem Boot treibt, übernommen; in dem rechten noch aufrechten der gefallenen Engel, der eine kleine Sense Schwingende. Der die rechte Bildecke füllende kopfüber Gestürzte, dessen Oberkörper schon vom Bildrand überschnitten ist, gibt in einer anderen Ansicht Michelangelos bekannte, oft kopierte Gestalt wieder. Floris' Schulung an Michel-Angelo tritt hier am schärfsten zu Tage. Im ganzen auch hier eine Umgestaltung der Michelangelo'schen Körperbildung zu übermodellierten Akten mit stark betonter und geschwungener Wirbelsäule, wie man sie bei Nachahmern wie etwa Giulio Romano findet. Bei einem derartigen Vergleich allerdings wird die Starrheit und vorher durch die Komposition bestimmte unfreie Bewegung gegenüber der überzeugenden Wucht Michelangelos nur zu klar.

Die Engelsköpfe bedeuten im Typ, im Ausdruck und in der Zeichnung einen entschiedenen Fortschritt gegenüber den Bildern von 1547, ebenso sind die Akte mit einer meisterhaften Klarheit und Sicherheit gezeichnet. Das gesamte Bild als Erfassung und Wiedergabe eines vielfigurigen dramatischen Vorgangs und in seinem technischen Können lässt die Bilder seiner Zeitgenossen und seine eigenen früheren als wenig gelungene Versuche erscheinen.

Der Typ des männlichen Aktes ist fertig entwickelt, eine Wandlung erfährt er noch im Sinne des Malerischen, mit dem später Floris die zunächst durch stärkste zeichnerische Mittel erreichte Plastik der Figur zu fassen sucht. Der Körper erscheint bis in den kleinsten Muskel hinein beweglich, in Anspannung aller Kräfte.

Die Engelsköpfe mit den dichten lockigen Haaren, mässig hoher Stirn, starken Augenbrauen und grosser Nase, vollen Lippen und energischem, breiten Kinn ergeben, etwas im Ausdruck und in der zeichnerischen Härte gemildert, den Grundtyp für Floris' Frauenköpfe.

Der dünne breite Pinselstrich ist sicher und exakt bis in die kleinsten Feinheiten der Engelsflügel oder Dämonenschweife. Es gibt keine Flau-

heit, keine Nachlässigkeit in der Zeichnung oder Gewandbehanlung, die ein Mitarbeiten seiner Werkstatt anzunehmen zwänge. Eine Frage, die jedesmal von neuem gestellt werden muss, da mit dem Wachsen seiner Berühmtheit die Zahl der Aufträge ihm kaum Zeit gelassen haben wird, jedes Bild selbst zu Ende zu malen. Schon van Mander berichtet von dem Umfang seiner Werkstatt.

In der Komposition keine einheitliche Bewegungsrichtung, sondern ein Sichkreuzen verschiedenster, vorherrschend gerader oder spitz gebrochener Linie, wenig Kurven. Ganz unmalerisch, zeichnerisch plastisch. Eine Tendenz, wie wir sie bei den römisch-florentinischen Manieristen verfolgen können, denen er auch im Kolorit nahe steht. So vergittert Bronzino den Hintergrund durch die Lagerung oder gewollte Bewegtheit seiner plastischen Figuren, man denke an die «Allegorie der Liebe» in London oder die «Venus mit Amor» in Rom. Dicht gefüllt wird die vordere Bildfläche, einzelne Köpfe, ein Bein oder Arm einer mehr im Hintergrund befindlichen Gestalt, oder eine Halbfigur dienen diesem Zweck. Floris kann man, wie so oft, eine direkte Kopie nicht nachweisen, er baut seine Kompositionen aus den verschiedensten Elementen, und so können für diese und als Vergleich nur die ähnliches Wollen verratenden Bilder des Florentiners herangezogen werden.

Die Antwerpener Michaelstafel ist nicht die einzige grosse Komposition, die wir aus dem Jahre 1554 besitzen. In Arnstadt in Thüringen befindet sich im Chor der Oberkirche an der Nordwand ein grosser Flügelaltar, der signiert und datiert ist.

Linker Flügel: FF . IV. (am Stein, auf den sich Christus stützt)

Mittelbild: FF IV. ET. FA. 1554 (links am Boden).

Rechter Flügel: FF IV. (unten rechts).

Aussen: FF IV.

Er erweist sich auch stilistisch als ein Werk des Frans Floris, trotzdem hat er bisher in der Floris-Literatur noch keine Erwähnung gefunden (40). Der Altar zeigt bei geöffneten Flügeln (Abb. 4) in der Mitte:

(40) Die Grösse des Altars kann vorläufig der unbequemen Höhe wegen, in der er sich befindet, nur schätzungsweise angegeben werden. Höhe etwa 3 m, Breite bei geöffneten Türen 4 bis 4 1/2 m bei geschlossenen Türen über 2 m. Ueber einem Kreidegrund ist die Malerei dünn auf das Holz aufgetragen, sodass der Grund an einigen Stellen durchschlägt, besonders an den weniger geschützten Aussenflügeln.

die Kreuzigung Christi, links: die Kreuztragung, rechts: die Grablegung, bei geschlossenen Flügeln (Abb. 4a) links: Moses Wasser aus dem Felsen schlagend und die Labung des Volkes, rechts: Die Aufrichtung der ehernen Schlange.

Der Altar ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil Floris im Jahre 1553 den Auftrag für die Nieuwe Kerk in Gent bekam, von den Gildemeistern vom Hl. Kreuz, von dem wir nur wissen, dass er eben einen Kreuzigungsaltar betraf. Der Altar selbst ging im Bildersturm zugrunde. Nun ist für Floris dies Wiederholen ein und derselben Darstellung öfter zu belegen, der Arnstädter Altar wurde 1 Jahr später geschaffen; wir dürfen daher mit Recht in ihm eine ähnliche Komposition vermuten. So gewinnen wir ausser dem Stück selbst eine Vorstellung vom Delfter Altar und einen Anhaltspunkt für die Untersuchung der Einwirkung des vlämischen Manierismus auf den holländischen, den Kauffmann (41) fordert.

Der Altar ist noch im alten Rahmen, an dem unten eine Tafel angebracht ist, die besagt: Zu Ehren der hl. Dreieinigkeit und Zierde dieses Gotteshauses, auch zu christlichem Gedächtnis ihres herzallerliebsten Herrn und Gemahls, des weiland wohl geborenen und edlen Herrn, Herrn Günthers der vier Grafen des Reichs, Grafen zu Schwarzburg, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen und Leitenburg, und ihrer Gnaden selbst, hat die auch wohlgeborene und edle Frau, Frau Catharina geborene von Nassau-Katzenellenbogen, Gräfin und Frau zu Schwarzburg, Witwe, dieses kunstreiche Konterfei des Gekreuzigten und Wiederauferweckten, unseres einzigen Erlösers Jesu Christi im Jahre seiner heiligen Geburt 1594 am 10. September geweiht.» Die Nassau-Katzenellenbogen sind Verwandte der Oranien, und Günther von Schwarzburg hat in Flandern für Oranien gekämpft und ist dort gefallen. Die Stiftung eines Antwerpener Altars durch seine Witwe die geborene Katzenellenbogen, erscheint denn nicht so verwunderlich.

In einer weiten Hügellandschaft stehen gestaffelt die drei Kreuze, der bereuende Schächer zur Linken im Profil, die Silhouette seines muskulösen Körpers hebt sich scharf von dem bewölkten Himmel ab; rechts zurückgeschoben dreiviertel von vorn, in krampfhafter Wendung der zweite Schächer, in der Mitte Christus am Kreuz mit herabgesunkenem Kopf. Nur das vor dem schwarblauen Himmel hell flatternde Lendentuch bewegt. Der schmale Körper zeigt die Spuren der ausgestandenen Qualen, Sehnen und Muskeln sind stark herausgetreten. Vor dem Kreuz die Gruppe der Frauen, die die ohnmächtige Maria stützen. Sie liegt ausgestreckt im Schoss der einen sitzenden Frau, während von hinten sich eine andere, sie umfassend, herüberbeugt (42). Die sitzende, mit den sehr langen Bei-

(41) Preuss. Jb. 1923. Der holländ. Manierusmus und die Schule von Fontainebleau.

nen sowohl, wie die knieend vorgebeugte, sind Figuren, die wir häufig bei Floris finden werden.

Rechts vom Kreuze kniet Magdalene, die Augen erhoben, die Hände vor der Brust gekreuzt, hinter ihr Johannes im Profil, vorgebeugt mit gerungenen Händen. Hinter dem Kreuz des Schächers links eine kauernde schluchzende Frau, die die auf Christus deutende Gestalt des Hauptmanns fast verdeckt, der mit einem Begleiter zum Kreuz heraufsieht. Hinter Reiter, die in nach der Tiefe sich verjüngenden Gruppen über das Hügelland verstreut sind. Rechts im Hintergrunde noch ein einsames Kreuz, an dem ein Gerippe hängt.

Die Grablegung des rechten Flügels ist in den Hintergrund vor die Höhle zurückgeschoben, an der Stufe, die nach vorn führt, kniet zusammengebrochen eine Frau, den Vordergrund nimmt völlig eine kauernde, das Gesicht mit dem Gewand bedeckende weibliche Gestalt ein.

Links die Kreuztragung zeigt den unter dem Kreuz zusammengebrochenen Christus, eingespannt in die Senkrechten und Wagerechten des Kreuzes. In das Bild von links hereinragend der hülfreiche Simon von Cyrene. das Kreuz von hinten umfassend; ein Krieger mit der Geissel sucht ihn zurückzudrängen. Dicht füllt das Bild eine Schar Reiter, die durch ein schräg in das Bild von links gestelltes Tor heranziehen. Im Hintergrund Bauten Roms.

Den Aussenflügeln ist mit dieser Grablegung gemeinsam, dass sich die eigentliche Handlung im Hintergrund des Bildes abspielt, und wir an den Figuren des Vordergrundes nur die Wirkung des Vorgangs sehen. Beide Male vollzieht Moses sein Wunder oder eine heilige Handlung in der Ferne einer Hügellandschaft, die noch auffällig stark die Scheidung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zeigt. Sie wird betont durch die nach hinten stark abnehmende Grösse der Gestalten, die meist zu Gruppen zusammengeschlossen werden, links durch einzelne schreitende Frauen, die durch ihre Bewegung die Bildtiefe noch mehr veranschaulichen sollen.

Diese schreitenden Frauengestalten in antiker Tracht, die weich und feinfältig den bewegten Körper durchfühlen lässt, finden wir wieder im Baseler Skizzenbuch. Sie sind auf Anregungen Lambert Lombards zurück zu führen, der sie ähnlich in seinen antiken Opferzügen und in seinen Stichen verwandte. Vergleiche dazu Goldschmidt, Abb. 8/9 (43), doch zeigen die Lombard'schen Gewänder eine selbständige Fülle gegenüber der leichten Schmiegsamkeit bei Floris.

An Tintoretto gemahnt im ganzen Altar die Landschaftsbildung mit den Baumsilhouetten, die verschwimmende Füllung des Hintergrundes

---

(42) Die Maria findet sich ähnlich auf einer Federzeichnung von Lambert Lombard, 1553 signiert und datiert, einer Kreuzabnahme.

(43) Jahrbuch d. preuss. K.smmlg. 1919: Lambert Lombard.

mit zahlreichen kleinen Figuren; übernommen scheint die fast vom Rücken gesehene Mutter mit Kind des linken Aussenflügels. Man vergleiche hierzu Tintoretto's zwischen 1544 und 1547 entstandene Darstellungen der «Vermehrung der Brote und Fische», New York, und des «Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt», Frankfurt a/M.

Farbig kommt der Altar dem Antwerpener aus dem gleichen Jahr wesentlich näher als kompositionell. Aus einem hellen Hintergrund (helles Grün und verblauende Berge) lösen sich die Gestaltengruppen, nach vorn an Klarheit der hellen Farben gewinnend, heraus. Verschiedene Töne in rosa, gelb, hellem Rot, dazu ein für Floris charakteristisches Rotbraun und blaugrün und als Mantelfarbe der Maria, was auf der Michaelstafel fehlt, ein starkes helles (Kornblumen)-Blau.

Die Kompositionen sind hier etwas anders als die stark plastische aber gar nicht tiefenhafte des Engelsturzes. Wir sehen, wie mit Hilfe der sich nach hinten verkleinernden Gruppen und der Hügellandschaft versucht ist, Raum zu gewinnen. Dafür bedeutet das Mittelbild die beste Lösung, an den Flügeln wird der Versuch und seine Mittel noch klar. Der linke Innenflügel erinnert durch sein starkes Füllen mit Figuren, die sich gegenseitig den Boden rauben, noch am ehesten an das Antwerpener Bild. Charakteristisch für den Manieristen ist das eigentümliche Zurückschieben der Haupthandlung hinter frei erfundene erklärende oder in der Erzählung gebrachte Nebenepisoden. Das grosse Können beweist auch dieser Altar, sowohl in der Anlage wie in der Darstellung der Akte und der bekleideten Figuren und Köpfe. Sie zeigen uns Typen, die wir nun, wo Floris sicherer in seinem Wollen und Können geworden ist, bei ihm verfolgen werden, bis herauf zu den letzten Bildern der 60er Jahre: Vor allem ist der Frauentyp, was Aussehen, Haltung oder Bewegung angeht, schon vollkommen da und wird sich kaum mehr ändern. Figuren wie der der vorgebeugten knieenden Frau oder denen, die im fliessenden antiken Gewand einherschritten, von der Seite oder von rückwärts gesehen, der knieenden Magdalena mit erhobenem Kopf und vor der Brust gekreutzten Armen werden wir noch öfter begegnen. Sie bilden sozusagen einen Bestand des Floris'schen Typenvorrats. Und für Floris charakteristische Männergestalten und Köpfe finden wir bereits hier. Köpfe wie der des älteren Mannes vorn im rechten Aussenflügel, die aus der Massys-Tradition zu erklären sind: ein viereckiger Schädel mit energischem Gesicht, von dichtem Haar und Bart umrahmt, starke Augenbrauen, eine grosse gerade Nase und verhältnismässig hohe Stirn; oder der der älteren Frau mit durch ein herabgezogenes, horizontal abschliessendes Kopftuch sehr schmal erscheinender Stirn und breitem Mund mit zusammengepressten Lippen. Die Nase ist regelmässig gross und scharf geschnitten. Daneben der Kopf der jüngeren Frau, durch die hellere Gesichtsfarbe, das reiche geschmückte, meist blonde Lockenhaar und einen

volleren Mund mit geschwungenen Lippen von dem älteren Frauentyp unterschieden. Im Laufe der Zeit verlieren die Gesichter etwas von ihrer Scharfkantigkeit, durch Licht und Schatten wird ein weicheres Ineinanderübergehen erzielt. Durch eine glatte, durchsichtige Malweise in sehr hellen, oft weisslichen Fleischtönen unterscheidet Floris weibliche Körper von den derberen dunkleren, dabei lockerer und flotter gemalten Männerkörpern, wie es sich ja schon in seinem frühest datierten Bilde zeigt, als Uebernahme italienisch-manieristischer Art. In der Aktdarstellung ist der Altar eigenhändig. Aber sonst muss im Gegensatz zu der Antwerpener Michaelstafel hier Mitarbeit von Schülern festgestellt werden, anscheinend sogar verschiedener Hände. Daraus geht hervor, dass Floris signierte, was aus seiner Werkstatt kam, sodass **für die absolute Eigenhändigkeit die Signatur kein Beweis ist.** In der Anlage ist die Mitteltafel sicher von ihm, ebenso alle Vordergrundsfiguren oder Gruppen der Flügel. Aber deren Ausführung hat er anderen überlassen, wie auch die Einzelausgestaltung der Mitteltafel. Der Johannes weist in die Nähe des Johannes von der Kreuzigung des Pieter Aartsen in seinem Antwerpener Kreuzaltar von 1546. Das Kolorit war, dem Zusammenhang mit Antwerpen zufolge, wohl bestimmt..

Die Gewänder der Mitteltafel in ihrer harten Wiedergabe, dem Reichtum der brüchigen Falten unterscheiden sich stark von dem gleichzeitigen, weichen, wesentlich einfacheren der Michaelstafel — sie stimmen ebensowenig überein mit den anderen desselben Alters, schon wenn man die beiden Innenflügel heranzieht — die Aussenflügel sind stärker beschädigt. Am nächsten der grosszügigen, weichen Stoffbehandlung des Floris kommt das Christusgewand (lk. Flügel); das sorgfältig gemalte der Trauernden rechts erscheint bereits zu vielteilig. Die Ausführung des rechten Innenflügels der Grablegung zeigt einen exakten Schüler, der, selbst kleinlich, die breite Art von Floris' Pinselführung nachzuahmen versucht, ebenso seine Köpfe und Figuren im Hintergrund dem Meister möglichst zu nähern sich bemüht. Wir werden ihm noch einmal begegnen.. Grosszügiger, aber auch nachlässiger zeigt sich der Vollender des linken Flügels und der Aussenflügel. Gesichtern, Körpern, Tieren und Stoffen, ebenso der Landschaft, fehlt die Prägnanz und Spannung Floris'scher Zeichnung. Es ist ein flaues Hinstreichen und wenig interessiertes Kopieren, das wir dort in der Ausgestaltung der hinteren Bilderpartien finden. Dem als Replik und ohne Auftrag geschaffenen Altar — jedenfalls ist ein solcher nirgends erwähnt — scheint Floris nicht allzugrosse Aufmerksamkeit gewidmet zu haben. Wir sehen also, dass die Annahme, Floris habe in seinen Signaturen fecit und invenit bewusst unterschieden (44), ein Irrtum ist. Denn dann müsste

(44) Winkler: «Altndl. Malerei», pag. 314.

hier die Mitteltafel vollkommen eigenhändig sein. Wir werden auch später sehen, dass dort, wo er ein Bild mit invenit und fecit signiert, Schülerhände beteiligt waren.

Anzuschliessen wäre hier ein Stich des Jan van Stalburg: Durchzug durchs Rote Meer, datiert 1556, signiert links: frans floris Invent. Er hängt stilistisch eng mit dem Altar zusammen. Dieselbe Art des weiten Hintergrundes und der grossen Figurengruppen im Vordergrund, die einzelne Motive des Bildes von 1554 wiederholen, bezw. leicht variieren.

In derselben Zeit hat Floris, der Erzählung van Manders zufolge, den Herkuleszyklus und die 7 freien Künste für Nikolaus Jongheling gemalt (45). Sie sind nach Zeichnungen seines Schülers, der auch Schüler des Heemskerk war, Simon Kies von Amsterdam, von Cort gestochen und von Cock 1563—65 herausgebracht. Die Gemälde sind verschollen und uns nur in diesen Stichen erhalten, die Taten des Herkules noch in einer grossen Teppichserie der Münchener Residenz. Sie lassen sich dokumentarisch weit zurückverfolgen.

Ar. Montanus bietet sie Philipp II. zum Kauf an, 1571 (Collect d. Documentos. 41. S. 235).

Karl Larchier schreibt am 22. 4. 1586 aus Brüssel an Erzherzog Matthias: «..... ambit quoque decem illas Herculis fortitudines a Cornelio Flores factas, quas vestra Serenitas vidit in edibus Jacobi Jongheling, qui eas non minus 3000 flor. Brabantinis vult dare. Cum tamen sunt rarissimae nolui non sacre Cesareae majestati nec non vestrae serenitati indicare; sperarem tamen illas viliori praetio posse nancisci, quoniam ille in negotio quodam me opus habet...» (46).

Dr. A. von Willigen (47) berichtet, dass 1697 unter der Hand im Haag ein Herkuleszyklus zum Kauf angeboten wurde mit der besonderen Betonung, dass er derjenige des Frans Floris sei.

Im Katalog des Grafen Hogendorf im Haag 1751 findet sich unter Nr. 128 folgende Beschreibung (48): «Tien stukken door Frans Floris verbeedende de daaden van Hercules, leevensgrooten, kunnende dienen om een groote Kamer meede to bekleeden, h. alle 7 voeten en br. 5 vooten, 7 1/2 duien, behalve twe die breeden zin, en byna vierkant.»

4. Juli 1768 (49). «Men haalt 10 stukken von Frans Floris van de Gravin Bentinck met warme terpentyn uit en vermist ze daarop. Dese

---

(45) Wegen seiner Wichtigkeit für die stilistischen Tendenzen des Floris bringe ich den Zyklus schon hier, nicht erst unter den rekonstruierbaren Gemälden.

(46) Archiv des K. K. Ministerium d. Innern im Jahrb. d. Al. höchst. Kaiserhauses, Wien 1887, Bd. 5 unter 4576.

(47) Neederlandsche Spectator 1867, S. 139.

(48) Siehe van Mander Hymans 1, 245.

(49) Oud Holland 1901, pag. 177, Extrakt uit de Not. der confrerie v. Pictura te's Gravenhage gehouden door Pieter Terwesten.

stukken stelle de «daden van Hercules» leevensgroot vor en vorden by van Mander genoemt, alle 7 voot hoeg en 5 voot 7 1/2 d breed. Men stellt er een annonce over in de krant.» Die beiden letzteren sind nach Beschreibung und Massen dieselben aus dem Besitz des Hogendorp in den der Bentinck übergegangen, befanden sich wahrscheinlich 1697 schon im Haag, wohin sie von Brüssel gekommen sind, nachdem sie anscheinend weder Philipp II. noch Matthias gekauft hatten.

Ueber die Teppichserie ist folgendes zu bemerken (51): 1565 beabsichtigt Herzog Albrecht V. von Bayern «dy force Hercules» in Wolle wirken zu lassen. Im Inventar vom 14. zum 15. August 1579 des Dachauer Lustschlosses befinden sich 14 blau und weisse Tapezereien von Herkules und Samson, 10 kleine Fenstertapezereien dazu gehörig, 8 Kissentapezereien mit dem bayerischen Wappen. 1613 befinden sich solche blau-weisse Herkulesfolgen in der Münchener Residenz. Im Inventar 1638 werden angeführt: a) 13 Stück Herkules von blau und weissem Garn, 10 Stück kleiner für die Fenster, b) wiederum 11 Stück vom Herkules, von Florett und Garn. Seria A stammt von Michel de Bos, einer Antwerpener Firma; Goebel nimmt für den Entwurf einen Münchener Künstler an (52). Von dieser Serie des Michel de Bos decken sich 10 Teppiche inhaltlich und kompositionell so sehr mit der Floris' Stichserie von ebenfalls 10 Stück, dass man dasselbe Vorbild annehmen muss. Die 3 weiteren Stücke in der Münchener Residenz sind kompositionell und in der Zeichnung verschieden und weniger qualitätsvoll, anscheinend frei zu den 10 existierenden Vorbildern hinzu komponiert.

I. Herkules erwürgt die Schlangen, fehlt im Stich. Grösse 5.53 :5.30, Marke: Turm zwischen zwei Händen.

II. Herkules erlegt den Nemäischen Löwen, Stich im Gegensinn mit einigen Abänderungen. Stich Nr. 2, Inschrift übereinstimmend. Grösse 5,35 : 5,60.

III. Herkules erschlägt mit Iolaos die Lernäische Schlange, Stich Nr. 5, Inschrift übereinstimmend, Grösse 5,24 : 7,10. Iolaos gegen den Stich mehr in den Vordergrund geschoben; wie immer fehlt die Hintergrundslandschaft. Im Gegensinn des Stiches.

IV. Herkules vertreibt die Stymphalischen Vögel. Fehlt im Stich, Komposition und Zeichnung schwach. Grösse 5,15 : 5,00.

V. Herkules bändigt die Pferde des Königs Diomedes von Thracien. Stich Nr. 8; in Gegensinne des Stiches Inschrift übereinstimmend. Grösse 5,20 : 5,32.

(51) Goebel, Wandteppiche, I. Teil die Niederlande, Leipzig 1913.

(51) daselbst Abb. 286, eine der 7 freien Künste nach Floris, Erzeuger Jan Leyniers. Die im Inventar 1673 für Harrach erwähnten 7 freien Künste sind nach ihm von Cornelius Schut.

VI. Herkules erschlägt den Riesen Geryon. Inschrift übereinstimmend. Stich Nr. 7. Grösse 5,28 : 5,72. Im Gegensinne zum Stich; dazu ist die Gruppe (der dreiköpfige Geryon, Herkules und seine zwei Freunde) stärker auseinandergezogen, ferner der schwierige, stark mit Helldunkel modellierte Tintoretto-Rückenakt der Herkules in eine Dreiviertelface-Figur gewandelt mit geschwungener statt gesenkter Keule.

VII. Herkules erdrückt Antäus. Teppich im Gegensinn des Stiches, Stich Nr. 9; Marke: Turm zwischen zwei Händen. Ferner dazu eine Zeichnung in Braunschweig; Stich und Zeichnung sind gleichgerichtet, was schon dagegen spricht, dass die Zeichnung als Vorlage für den Stich gedacht ist; ausserdem ist sie laviert auf dunklem Grund mit Weisshöhungen, sehr weich und malerisch, nicht präzis genug für eine Stichvorlage. Die Landschaft ganz verschwimmend. Die Zeichnung ist wohl nach dem Orginal gemacht, vielleicht als Vorlage für die Teppichkartons (der Teppich ist in der Detailwiedergabe des Laubes wie der Gräser klarer und kälter). Grösse 5,25 : 5,32, Text übereinstimmend.

VIII. Herkules trägt dem Atlas das Himmelsgewölbe. Stich Nr. 10. Im Gegensinn des Stiches, verrät den schlechteren Aktzeichner, vereinfacht auch den Vordergrund. Text übereinstimmend. Grösse 5,20 : 5,09, M. d. Bos.

IX. Herkules erlegt den Drachen vor den Gärten der Hesperiden, Teppich und Stil gleichgerichtet, Stich Nr. 4; wieder ist der Rückenakt des Herkules in eine Dreiviertelfaceansicht gewandelt, statt einer geschwungenen Keule trägt er eine lanzenhaft gefällte. Text nicht ganz übereinstimmend, verwechselt F und E in flevere und forent. Die Architektur ist in ihrer Massenverteilung umgekehrt. Grösse 5,30 : 5,05 m.

X. Herkules holt den Zerberus aus der Unterwelt, Gegensinn des Stiches, Stich Nr. 3, Text übereinstimmend. Gr. 5,30 : 5,36, ziemlich starke Aenderung gegenüber dem Stich, das Fortlassen des Hintergrundes mit dem Höhleneingang zur Unterwelt, dem Alceste und Amphitrion entsteigen, ergibt eine kompositionelle Verschiebung des Höllenhundes, der mehr zurück und etwas tiefer, quasi aus der Unterwelt herauskommend dargestellt ist. Der Teppich zeigt die Eigenart, d. h. die Schwächen des Cartonzeichners, die noch deutlicher dort sind, wo er ohne Floris' Vorbild frei entwirft. Auch hier ist der Herkules wieder nach vorn gedreht, die Bewegung sehr lahm geworden.

XI. Herkules kämpft mit dem Flussgott Acheloos. Im Gegensinn zum Stich, Stich Nr. 6, Text übereinstimmend, Gr. 5,26 : 5,05, das um-

geschlagene Fell ist freier in seinem Fall variiert, den Körper verbergend.

XII. Herkules besiegt die Centauren, übereinstimmend mit dem Stich und im Text. Stich Nr. 1, Gr. 5,02 : 8,30. Auch hier sind die Körper möglichst nach vorn in die Fläche gedrängt und wie üblich aus der Hakennase eine Knotennase gemacht.

XIII. Herkules errichtet die beiden Säulen; ohne Stichvorbild. Nr. 1, 4 und 13, ohne Stichvorbilder, zeigen deutlich das, was den Zeichner gegenüber dem Erfinder, auch dort wo er Vorlagen verwendet, verrät: ein wesentlich geringeres Können in der Wiedergabe des Körpers, infolgedessen Vorliebe für einfache Stellung, meist Face oder aus ihr entwickelte Ansichten, lahme Bewegung, flaue und kalte Zeichnung, ohne Spannung. Dazu eine schlechte Komposition, vor allem bei der Darstellung der Stymphalischen Vögel. Der Unterschied ist so gross, dass man annehmen muss, dass nicht Floris die in seinem Stichzyklus fehlenden drei Taten des Herkules für die Teppiche etwa hinzukomponiert hätte. Die Manufaktur wird sich nicht direkt an ihn gewandt, sondern einen anderen mit dem Entwurf der Teppichvorlagen nach Floris' Vorbild beauftragt haben (52).

Als Beispiel wähle ich Herkules und Antäus, weil mir davon neben dem Stich und dem Teppich noch zwei Zeichnungen in Braunschweig zur Verfügung stehen (53). (Abb. 5, 5 a und 5 b). Die Komposition zeigt Figuren von grosser Plastik, virtuoser Zeichnung und Modellierung in angespannter Bewegung und lebhafter Aktion vor einer weiten Landschaft, deren Tiefe durch nach hinten sich verjüngende Figuren oder Tiere und zurückweichende Hügel und Flussläufe gewonnen wird. (Wie weit die beiden Zyklen für Jongheling eigenhändig, wie weit sie Werkstattarbeit waren, ist nicht mehr zu entscheiden, da beide nicht mehr existieren. Da sich in diesem Jahr aber die Aufträge sehr häuften, ist gerade bei einem derartigen die Mitarbeit von Schülern anzunehmen. Kompostionsgedanke wie Ausführung im grossen gehen natürlich auf den Meister zurück). Hier wirkt die Gruppe der beiden Ringenden (54) (Herkules hat den Antäus emporgehoben und setzt seinen Fuss auf die durch eine alte sitzende Frau verkörperte Gea) dicht bis an den Bildrand

(52) Die Bordüre, ein reizvolles Ensemble Antwerpener Ornamentik überall sich gleich, verwendet auch einige französische Motive, wie die Baldachine und die eigenartigen Tierchen mit Schmetterlingflügeln. — Vergl. für diesen Zeichner einen Teppich Nr. 62 d. Versteig. Kataloges d. Smlg. Brockdorff - Rantzau bei Fred Muller im Juni 1929.

(53) Die Gruppe der Ringenden 29 cm breit zu 20 cm hoch, die Einzelzeichnung der Gea 14 1/2 cm br. zu 14 h.

(54) Vergl. dazu die des Pollainolo.

vorgezogen, übergross und gewaltig. Der Kampf spielt sich auf einem Hügel ab, von dem aus die Landschaft miniaturhaft klein sichtbar wird: ein sich bis in die weite Ferne verlierender Fluss mit Brücke und Burg, von Hügeln begleitet. Menschen und Vieh in der Niederung (vorzustellen in dem Gemälde wohl ähnlich der des Arnstädter Altares aber eingehender behandelt, mehr ins Brueghel'sche Genre gehend) links als dunkle Silhouette ein Baum mit breitem Laubwerk; ein willkürlicher Landschaftsausschnitt. Der Kampf selbst zeigt die beiden Ringer in äusserster Anspannung aller Muskeln, mit verzerrten Gesichtern, wirren Haaren, fliegendem Gewand. Sehr gut als zeichnerische Leistung und Bestreben einer krass naturalistischen Wiedergabe des typisch alten, sehnigen und unschönen Frauenkörpers und Kopfes in angespannter Aufmerksamkeit ist die Gea. Der Teppich lässt meistens die Landschaft fort, vermutlich komplizierte und verteuerte sie das Weben sehr. So stehen vor blauem Grund unräumlich aber in grosser Plastizität die braunen Figuren. Das Verschlingen und Ineinandergreifen der Glieder, dieses Bestehen linearer Kompositionsgedanken bei stark plastischem Charakter der Einezlfigur kommt hier wuchtiger zum Ausdruck als in den Stichen mit den detaillierten Landschaftswiedergaben. (Dadurch gehen einzelne kleinere Szenen, die Floris im Hintergrunde darstellt, wie das Pflücken der Aepfel der Hesperiden nach der Tötung des Drachen, das Entweichen der Alceste nach der Ueberwindung des Höllenhundes und anderes verloren, obgleich die lateinischen Texte als Erklärung treu wiederholt werden). Als zweites Beispiel sei noch herangezogen: Herkules tötet den Drachen vor den Gärten des Hesperiden. Man blickt anscheinend durch ein Hoftor, umrahmt von grossen, eigenartig gepunzten Quadermauern in den sorgfältig angelegten Garten, von dessen schönstem Baum Herkules die Aepfel pflückt. Vor dem Tor, wieder ganz im Vordergrund, die athletische Rückenfigur des Herkules, alle Sehnen und Muskeln gespannt, mit beiden Armen die Keule schwingend, in Schrittstellung mit flatterndem Löwenfell; ihm entgegen bäumt sich der Drache, ein phantastisches Ungetüm, das durch seine Windungen eine starke Linienbewegung in die Komposition bringt. Sein Schwanz verläuft in Windungen dem unteren Bildrand parallel, ebenso der vorgeworfene Hals mit dem schlangenartig dünnen Kopf und gespaltener Zunge. Dazwischen diagonal ins Bild stossend der breite Rumpf mit weit ausgespannten Flügeln. Stärkste Bewegung, eingefangen in schmucklose starre Mauern.

Die sieben freien Künste sind von Cock als Stichzyklus im Jahre 1565 herausgegeben. Dies Datum steht bei der Dialectika in einer längeren Inschrift: «Frank Florus Pinxit in suburbano Nicolai Jongheling prope urbem Anwerpia. Hier. Cockus excudebat 1565. Die Erwähnung suburbano, die sich auf das Haus Jonghelings bezieht, hat an-

fänglich zu der Deutung verleitet, dass die Gemälde in einem Vorort Roms entstanden sein müssen (55). Sie ist aber bereits durch die Erklärung Hymans, (danach Floerckes und Wurzbachs), dass Jonghelings Haus in der Markgravenleye, eben ausserhalb Antwerpens lag und durch die genaue Uebersetzung widerlegt. Die letzten Figuren der Serie, Geometria und Astrologia, mit den grossen Vordergrundsgestalten vor einer weiten Landschaft mit antikischen Ruinen stehen dem Herkuleszyklus ganz nahe. Die Musica zeigt noch ein Füllen der Bildfläche mit Menschen und Instrumenten verschiedener Art und Lage, die in ihrer Linienführung erinnert an die frühen Bilder der 50er Jahre. Die anderen vier: Grammatica, Arithmetica, Dialectica und vor allem Rhetorica, zeigen neue Bestrebungen: Ein Beruhigen der Komposition, Einspannen in die Grundrichtungen Senkrechte und Wagerechte, wenige Figuren in einen festen Raum zu setzen vor eine Hintergrundsarchitektur und Strassen mit ihren Fluchtlinien, in linearer Beziehung zum Raum. Wenig Zubehör, einfach und klar. Neben einer gewissen Monumentalität finden sich einige Ansätze zu Stilleben.

Aus dem Jahre 1556 besitzen wir ein grosses Gemälde, das Floris der Lukasgilde schenkte, wie vermutet wird, um der Verpflichtung ledig zu werden, alle seine Schüler dort zu melden (56). Das Bild zeigt Sankt Lukas an der Staffelei. Es ist signiert und datiert am Stein des Farbenreibers: FF IV. ET. FE. 1556 (57). Mit erstaunlicher Sicherheit hat Floris diesen Vorgang nicht allein in seine Zeit, auch in seine Umgebung versetzt. Ein einfacher Atelierraum, vorn gegen hinten um eine Stufe erhöht, ein Fenster in der Mitte des Hintergrundes, an der Wand entlang laufend ein Bort mit Büchern, Rollen, Kannen; ein geflochtener Korb. Im Vordergrund auf einem Korbstuhl vor der Staffelei sitzt nach links gewandt, den Oberkörper und Kopf herausgedreht, der hl. Lukas, das ausgezeichnete Porträt des Gildenvorstandes, Ryckert Aartszoon. Zu seinen Füssen das Symbol des hl. Lukas, der Ochse, mit dem Wappen der Gilde auf der Stirn, in der Erfassung und Gestaltung des Tieres in seiner Eigenart eine Leistung, wie wir sie in den Niederlanden damals nur bei Aartsen noch finden. Er legt seinen Kopf auf das Bein des Lukas, der seinen Fuss auf des Ochsen rechtes Vorderbein stellt, eine etwas komplizierte Ineinanderschiebung, die ich nur erwähne, weil sie sich auf einem später zu besprechenden Bild wiederfindet und weil sie bezeichnend ist für die weiterwirkenden linearen Kompositionsgedanken des Floris. Rechts im Hintergrund, etwas tiefer, so dass sein Körper an den

(55) Riegel, Beiträge zur Niederländ. Kunstgeschichte II 20.
(56) So Winkler (a. a. O.) Abbildungen Jort, pag. 314/15.
(57) Auf Holz, Höhe 2,02, Breite 1,97 m.

Knien von der Vorderbühne überschnitten wird, als Farbenreiber Frans Floris selbst, in seiner Haltung an den hinteren Hirten der Salviatischen Anbetung im Pitti erinnernd. Das Licht fällt ohne Rücksicht auf das rückwärtige Fenster, das halb durch einen Vorhang verdeckt ist, als Seitenlicht von rechts ein, etwa aus der Höhe des sichtbaren Fensters. Ein paar an der Erde verstreute Instrumente helfen den Blick in die Tiefe zu ziehen. In den betont sich wiederholenden Horizontalen (Boden, Stein, Bort, zweimal das Fenster) den in die Tiefe führenden Linien des Holzfussbodens, den einfachen Richtungslinien der Körper und Staffelei sehen wir diesmal ein Beruhigen der Komposition, ein Hindrängen zum Monumentalisieren durch Einfachheit und Stille, dabei ein Erobern des Räumlichen. Kein Gewirr sich kreuzender und überschneidender Körper und Linien.

Koloristisch zeigt das Bild nicht mehr die bunte Helligkeit der vorangehenden Zeit. Es wiegen vor braune Töne in allen Schattierungen vom Gelbbraun des Bodens zum dunklen Rotbraun im Hintergrund, auf dem dunkel ein Blaugrün des Vorhanges sitzt, heller die Wand, auf deren dunklem Brett als helle Flecken der goldbraune Korb und die Pergamente stehen. Der Korbstuhl und die Staffelei sind kastanienfarben rötlich. Stark heben sich daraus die weisslichen Figuren ab, modelliert durch dunkle Schattengebung. Hart grüngrau ist die Farbe des Steines und des Untergewandes des Farbenreibers, vor ihm rötlich-braun der Topf. Ueber dem olivefarbenen Untergrund leuchtet hell der ziegelrote Mantel des Lukas, Floris trägt ein indifferentes graugrünes Kleid, auf dem hell die hochgekrempelten Aermel sitzen. Als Porträt ist der Kopf des hl. Lukas eine ausgezeichnete Leistung. Floris Fähigkeit zu beobachten und das Charakteristische eines Menschen wiederzugeben, die wir in allen seinen Porträts finden, spricht sich hier aus: Ein feines, stilles Gesicht mit nachdenklichen Augen, flott und doch zurückhaltend modelliert, von dünnen Falten durchzogen, mit dünnsträhnigem Haar und Bart, die Augen von dunklen Ringen umgeben, die linke vom Licht abgekehrte Seite des Gesichts besonders an der Nase stark beschattet, alles bezeichnend für Floris.

Es findet sich nichts in der flotten, dabei exakten, breiten Malweise, die die Gesichter wie den weichen Fall des Mantels, Hände, den Ochsen oder alles Beiwerk, sicher modelliert, was dafür spräche, dass bei der Ausführung der Floris'schen Komposition Schüler beteiligt waren. Auch spricht der Zweck des Bildes als persönliches Geschenk dagegen.

Mit der Sammlung Peltzer wurde 1914 in Amsterdam ein Bild einer Eva, offensichtlich ein Ausschnitt, versteigert mit Signatur und Jahreszahl (58): F.F. 1559. (wie es zu einer grösseren Komposition zu ergän-

(58) 26./27. Mai 1914 bei Fred. Muller u. Co. Nr. 24 des Kataloges, Höhe 0.96 m, breit 0,76 m.

zen ist, werden wir später sehen). Hier wird in der Einbettung des hellen weissen Frauenkörpers in dunklen Grund — sie lehnt am Stamme des Baumes der Erkenntnis, in dessen Frucht in ihrer Hand der Abdruck ihrer Zähne sich zeigt — in den kleinen Landschaftsausschnitt links mit den hineinragenden Laubsilhouetten, erneut ein venezianischer Einschlag deutlich. Es ist der erste datierte Frauenakt nach 1547, und wir sehen Floris sich wieder dorthin wenden, woher er sich die Anregung zu seinem ersten Bilde dieser Art geholt hatte: Venedig. Anders lässt sich die im Gegensatz zu seinen übermuskulösen Männerkörpern grosse Weichheit dieses Evaaktes nicht erklären. Sie dreht sich Adam entgegen, der rechts zu denken ist, und, ihm den Apfel reichend, wendet sie sich leicht aus der Frontstellung heraus; man spürt die Wölbung des Leibes, seine leise Bewegung. Es spricht hier ein viel stärkeres malerisches und sinnliches Empfinden für die Oberfläche, als man es nach den uns bekannten Bildern der 50er Jahre erwarten sollte. Sorgfältig und elegant ist die Zeichnung bis hinein zur Wiedergabe des weichen langen Haares. Der volle Gesichtstyp, abweichend von den von Floris bisher gebrachten, macht die Wirkung Venedigs ebenso wahrscheinlich (59), und wir finden ihn auf Tintoretto's «Sündenfall» in Venedig (zwischen 1550—53 entstanden) . Ebenso zeigt sich dort die wesentlich malerische Körpermodellierung, die sich bei Floris' Eva und besonders dem Adam des folgenden Bildes bemerkbar macht; daneben das Einbetten der hellen Figuren in den dunklen Laubhintergrund. Wie wir es auch bei dem folgenden Bild beobachten werden, ist die Komposition weit malerischer, die Bildauffassung sinnlicher und raffinierter geworden, weniger im Sinne der überschlanken Eleganz Parmeggianino's, als der lebensvollen Venezianer. Wenn man nicht eine zweite Reise Floris' dorthin annehmen will (was kaum denkbar ist bei der sich noch erweisenden grossen Tätigkeit in Antwerpen und dem Mangel an Berichten darüber), muss man annehmen, dass neben eigener Beschäftigung mit Stichreproduktionen und damals schon im Handel befindlichen Bildern den Anstoss dazu sein Hauptschüler Martin de Vos gegeben hat, der 1558 aus Venedig zurückkehrt, wo er im Atelier des Tintoretto gearbeitet hatte (60). In diesem Bild der Eva beginnt die erneute Auseinandersetzung des Floris mit diesem Zweig der italienischen Kunst, die sich, wie wir noch sehen werden, bis in die 60er Jahre hinauf verfolgen lässt.

Aus dem Jahre 1560 stammt die Darstellung: Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis (Signatur vorn links auf der Melone FR. FLORIS FA. 1560.) in den Uffizien in Florenz (Abb. 6).

(59) Die Reproduktion im Katalog lässt Aussagen über die Eigenhändigkeit nicht zu.

(60) Siehe Wurzbach; Dirksen: Martin de Vos.

Nach van den Branden finden wir ein Bild Adam und Eva erwähnt «bei Kunstliebhabern im 16. Jahrhundert» trotz des Bildersturms. Ein Bild dieses Themas findet sich ferner im Inventar des Duc d'Arschot (siehe oben) Nr. 74: Une aultre pièce sur bois.... hauteur 6 1/2 p... contenant la representation d'Adam et Eva au Paradis terestre de la main de Frans Floris.» Ferner wird 1679 im Inventar des Jakob Wuytiers ein «Adam en Eva von Floris» erwähnt (61). Das als Floris angeführte Bild in Wien ist ein Coxcie (62). Bei Dansaert Beautier ist eine Zeichnung desselben Themas abgebildet, Teil II p. 132, signiert, sie zeigt aber einen anderen Entwurf als das Bild aus dem Jahre 1560.

Auch dieses macht in der weichen Hügellandschaft wie durch das Einfügen der hellen Gruppe vor den breiten dunklen Baum voll Laubwerk und Früchten einen oberitalienisch-malerischen Eindruck; bei Bassano finden wir ähnliche Landschaften. Für eine malerische Komposition ungewöhnlich, sitzt Eva hier auf dem Schoss des breit hingelagerten Adam, der eher an die Gestalt eines antiken Flussgottes erinnert. Ein sehr ähnliches Motiv findet sich auf einem Korinthischen Tonlekythos, abgebildet in der Kunstgeschichte in Bildern, 10. Heft, S. 313, Nr. 4. Mit der Linken hält Eva den Zweig noch, den sie heruntergebogen hat, um den Apfel zu pflücken, mit der Rechten hält sie die Frucht Adam entgegen. Dieser sieht zu ihr auf, seine Rechte weist aus dem Bild. Ein für Floris neuer, eigenartiger Reiz liegt in dem Bilde, ein Sentiment, das seinen frühen Aktkompositionen fremd ist. Neben der eigentümlich unmalerischen Figurengruppierung findet sich auch hier die starke Tendenz zu malerischer Ausgestaltung. Man vergleiche die weiche Aktmodellierung des Adamkörpers mit der der Dämonen aus dem Engelsturz. Auf der einen Seite die starre, heftige Art, eine outrierte Modellierung mit stärkster zeichnerischer Präzision, fast anatomisch genau, auf der anderen Seite eine ruhige, malerische Breite und Lässigkeit trotz des tragischen Augenblicks, den Floris für seine Darstellung gewählt hat. Man vergleiche die im Schema ähnliche Schulter-, Brust- und Bauchpartie des Teufels rechts in der Mitte des Bildes mit den entsprechenden des Adam, um klar den Unterschied zu empfinden. Auf den erneuten Einfluss Tintoretto's, der sich hier ausspricht, wurde bereits bei der Besprechung des vorigen Bildes hingewiesen. Hier wird also weiter geführt, was 1547 angebahnt ist. Das zeigt auch die Zusammenstellung des Jupiteraktes mit dem des Adam. Auch die beiden Köpfe, deren quadratische Schädelform durch Bart und dunkle Augenbrauen betont wird, Gesichter mit geraden, grossen Nasen und geschwungenen Lippen sind sich ähnlich. Das Gesicht der Eva ist uns aus den Bildern der 50er Jahre

(61) Oud Holland 1913, S. 205.
(62) Mechel 1781, Katalog der Bilder der K. K. Galerie in Wien, Nr. 39.

geläufig, 1547 noch ungeschickt und verzeichnet, wird es 1554 im Antwerpener und Arnstädter Altar zum festen Typ entwickelt: nicht sehr hohe Stirn, die Schläfen weit hinauf frei — meist werden die Locken, nach den Ohren zu, wieder tiefer ins Gesicht gezogen — eine auffallend grosse, gerade Nase, geschwungene breit verlaufende Lippen, ein ausgeprägtes Kinn, grosse sehr sorgfältig geformte Ohren. Der Körper ist reicher und weicher in der Durchbildung, als 1547; nicht mehr glatt und einfarbig gemalt, sondern mit ausgesprochenem Interesse am Spiel von Licht und Schatten. Es zeigt nicht mehr ganz die malerische Breite der Peltzer'schen Eva. Das Bild ist im Entwurf wie in der Gewandtheit der Ausführung Floris selbst zuzuweisen.

Auch eine psychologische Vertiefung des Vorgangs ist versucht, wenn wir an das Götterbild von 1547 denken. Eine Spannung liegt in dieser Kompostition, die der frühen völlig abgeht.

Im Jahre 1561 bringt Floris eine neue Art des Themas und der Komposition für die Vlamen, ein Mahl der Meeresgötter, in Stockholm, signiert um einen ovalen Tisch im Schutze eines geblähten Segels, das vor einem

(63) FF IV. ET. FA. 1561. Eine Versammlung nackter Götterpaare sitzt

Schilfhintergrund in der Mitte aufgespannt ist. Dem Schilf entflattern einige Wasservögel. Die ornamentale Kante des Segels wird gebildet von den Zeichen des Tierkreises, vielleicht ein Sinnbild des Himmelszeltes. Die Götter sind zum Teil tafelnd, von jüngeren bedient, zum Teil in Umarmung dargestellt. Von rechts und links braust ein gewaltiger Zug von Meeresbewohnern auf phantastischen Seeungetümen und Meeresrossen heran, Fahnen, Angeln und Tücher schwingend. Die Linie, die im Mars-Venusbilde in Berlin eingeschlagen wurde, wird hier fortgesetzt: (So erinnert als Einzelheit der Triton auf dem grossen Fisch links in seiner halb liegenden, dreiviertel frontalen Stellung stark an den Zeus dort). Aehnlich 1547 sollen mythologische Gestalten gruppiert werden in einer grösseren Komposition. Hieran wird die Entwicklung klar, die Floris durchgehend genommen hat. Ein weit stärkeres Bestreben zur räumlichen Vertiefung als früher, wie bereits in der 2. Hälfte der 50er Jahre. Im Oval, das in das Bild sich hineinwölbt, sind die Figuren gruppiert, die endlose Reihe der heranziehenden Meeresbewohner, der Horizont, vor dem die Vögel flattern, das nur zum Teil sichtbare vom Wind aufgeblasene Segel, alles dient zur Erzielung einer Tiefenillusion. Die starke Umprägung der Figuren zugunsten dekorativer Flächenfüllung ist aufgegeben. Ihre Proportionen sind nicht mehr so gelängt, sie sind voller, die Körperbildung ist weicher geworden. Zu der malerischen Gestaltung der Akte, im Ge-

(63) Masse: Höhe 1,26 m — Breite 2,26 m.

gensatz zu der zeichnerischen der zurückliegenden Zeit, zu dem Bannen von Licht und Luft in die Komposition — beides zeigt was wir mit den ausgehenden 50er Jahren an Venezianischem feststellen — tritt hier wieder wie damals hinzu: Raffael und seine Schule, deren Ideen die Kenntnis Floris von ähnlichen Tritonreliefs der Antike (siehe Baseler Skizzenbuch) unterstützt haben mögen. Denn das Vorbild solcher Göttermahle ist zu suchen in der Farnesina einerseits, in Mantua im Palazzo del Te anderseits, und für den herannahenden Zug rechts und links müssen als Vorbilder die Friesdekorationen Giulio Romanos in der Bibliothek der Papstzimmer der Engelsburg und die des Perin del Vaga im Palazzo Altoviti in Rom angenommen werden (64). Floris hat aus dem geraden Tisch einen runden, aus den Friesen aus der Tiefe kommende Züge von Meeresungeheuern gemacht und hat die zarten Gestalten Raffaels auf dem Umweg über Oberitalien zu breiterem, lebenvollerem Figurentyp umgestaltet.

Neben der Komposition ist sicher dem Floris persönlich die Ausgestaltung der gesamten Vordergrundsszene gehörig. (Wie weit die sehr gut aussehenden Tritonreihen eigenhändig sind, weiss ich nach einer Reproduktion nicht zu entscheiden.) Vergleicht man das Stockholmer Bild mit einer genauen Replik im Potsdamer Privatbesitz, so wird sofort die sichere Art des Floris in ihrer selbstverständlichen Breite und Plastizität neben der befangenen, nachzeichnenden Malweise des Schülers klar. Die Kopftypen der Frauen, die der jüngeren und älteren bleiben die bekannten, bereichert um den mehr volkstümlichen der älteren, einzelnen Frau rechts hinten, die der Schüler ins Gemeine gewandelt hat, wie er überhaupt der ganzen Szene die Unbefangenheit genommen hat.

Die breite Pinselführung, das dünne Auftragen der Farbe ist geblieben, aber der Strich ist weicher, der Gesamteindruck eines Körpers malerischer geworden; flockig und lose das Haar gemalt, fein die Gesichter modelliert. Prachtvoll in der Bewegung und Wiedergabe sind die sich bäumenden Pferde; das Stilleben zeigt bereits das kommende 17. Jahrhundert an.

Erwähnt sind derartige Kompositionen in Middelburg: ein Festmahl von Meeresgöttern (65), nach Wurzbach soll es das Stockholmer Bild sein. Mir ist es wahrscheinlicher, dass es eins der von Granberg genannten ist (66): Aus Prag wurden 1648 von den Schweden etliche Bilder von Floris mitgenommen, darunter «Ein Galladeum oder Mertriumf von allerley Merwondern Floris Original». Dies oder das ebenfalls 1648 erwähnte «Panket von Göttern» muss das Stockholmer Bild sein, denn dadurch wird die Provenienz deutlich.

---

(64) siehe Venturi 9,2.

(65) van Mander - Hymans, p. 346.

(66) Granberg, Trèsor d'art en Suède, Stockholm, 1911, Bd. I, S. 33, aus Rudolfs II. Kunstkamern.

Nach van Mander «as hy nun wat met crijt ghetejckent hadde zijn menninghe, lietse voortvaren, seggehnde: brenght dar te pas sulcke an sulcke tronien want hy da ee goet deel op penneelen altijdt by em hadde» (67), hat Floris wesentlich als Vorlage für seine Schüler, die danach seine mit Kreide angelegten Bilder fertig machen sollten, zahlreiche Studienköpfe geschaffen, deren noch eine grosse Anzahl existieren. Wenige liessen sich bisher identifizieren. Zu dem Stockholmer Bild fanden sich zwei. Das eine, bisher als Allegorie des Wassers bekannt — ehemals Sammlung Fröhlich Wien, — jetzt Bangel Frankfurt (68), (Abb. 7); das andere der Frauenkopf im Berliner Kaiser Friedrich Museum. Sie gleichen in der Wendung, in den Gesichtszügen so vollständig den beiden Köpfen des Paares rechts nahe der Mitte vorn, dass sich eine eingehende Analyse erübrigt. In der Qualität ist der Männerkopf dem weiblichen überlegen, sodass wir in letzterem vielleicht bereits wieder eine Schülerkopie nach einem Kopf des Meisters vor uns haben (darüber siehe unten). Diese Studien zu dem Bild von 1561 können herangezogen werden zur Datierung nicht festgelegter Einzelköpfe.

In den Jahren 1565 und 66 folgen zwei grosse Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, eine Einzeltafel in Wien, ein Flügelaltar in Brüssel. Das Bild aus dem Jahr 1565 befindet sich im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, nachdem es schon lange in österreichischem Besitz war (69). Anfangs in der Rudolfinischen Sammlung: 5,1: ein Jüngst Gericht von Flores; und 1702 in den Schatzkammern; ob es zu identifizieren ist mit der als Franz Frank nach Prag gesandten Kompsition, möchte ich dahingestellt sein lassen, denn die angegebenen Masse stimmen nicht genau überein und zwar ist der Franz Frank (1,63 m. H. zu 2,21 m) etwas kleiner als der Floris, der eine Höhe von 1,65 m und eine Breite von 1,40 m hat. Das Bild ist signiert und datiert an dem Steinsockel links unten, der die Inschrift der Sap. 6 trägt: qui custodierint iustitiam juste judicabūtur; et qui didicerint justa īvenient quid respondeant; um den Sockel sich herumziehend: FF Antverpien. Inve. Fac. 1565.

Dargestellt ist das Jüngste Gericht in der Mitte und seine Folgen an den Seiten des Bildes, links das Emporsteigen der Seligen, rechts die Qualen der Verdammten.

Dieselbe Komposition nur auf ein Mittelbild (alte Kopie ehemals in der Liebfrauenkirche in Nürnberg) von 2,65 m Höhe und 2,18 Breite und

---

(67) Floerke, Bd. I, S. 321.

(68) siehe Katalog Bangel 17. 5. 1927, Nr. 15, Grösse 47,5 cm breit, 53,3 cm hoch, links oben die Signatur.

(69) siehe Mitteilungen der K. u. K. Zentralkommission in Wien 1877, S. 37/38 und Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen in Wien 1883, 1. Teil, II, Nr. 409.

zwei Flügel von je 2,65 m Höhe und 1,03 m Breite verteilt, zeigt der Flügelaltar im Brüsseler Museum, gemalt für die Familie Bourgeois für Notre Dame du Sablon in Brüssel, signiert F. F. I. et FEC. 1566.

In der Mitte in einer Glorie Christus im Himmel auf Wolken thronend zwischen den Evangelistensymbolen, von Engeln umgeben. Zu seinen Füssen ein Kranz von Propheten und Heiligen. Engel und Erzengel verkünden mit Trompeten das Jüngste Gericht. An der Erde Auferstehende, nach links, in Verbindung zu den Flügeln, die Seligen, nach rechts von Teufeln gezerrt die Verdammten; kompositionell etwa so zu fassen: um den im Bildmittelpunkt thronenden Christus sind konzentrische nach unten geschwungene Halbkreise gelegt, auf die im Winkel die Reihe der von hinten nach vorwärts drängenden Auferstehenden stösst. Eine Anlage, wie wir sie schon im ersten Drittel des Jahrhunderts bei Barent van Orley finden. Im Breitformat anlegend, gedanklich auch ganz anders komponierend als Michelangelo oder später Rubens, ohne die dramatische Wucht des Ganzen, ist Floris genötigt, einzelne Episoden zur Erhöhung der Dramatik, zur Erläuterung nicht des Aufstieges oder Sturzes, sondern der Geborgenheit gegenüben der Qual anzuführen. Sie kommen in den Flügeln zur Darstellung. Das ergibt Gruppen, die sich in Brüssel wie im Wiener Bild, das das Mittelbild und die Flügeldarstellungen in eine zusammenzieht und auch in Nachzeichnungen und in späteren Bildern benutzt finden (70). So der Engel in weitem Gewand, der die junge nackte Frau emporträgt; der zweite, der mit dem betenden Jüngling hinaufschwebt; von den Teufeln der, der einen Verdammten wagerecht an einer Kette um den Hals und um die Schenkel aufhängt; der andere, der einem zweiten Handgelenke und Oberschenkel zusammenschnüren will; einer, der eine Frau davonträgt; sodann am Boden eine Gruppe Verdammter, von denen man fast nur die entsetzten, starren Gesichter sieht, deren einer an den Haaren in die Tiefe gezogen wird. Im Ausdruck und im Vorstellungsvermögen — wie meist in der menschlichen Phantasie — ist die Hölle weit besser gelungen; die Darstellung des Himmels, der Ausdruck der Seligkeit sehr schwach. Die bessere, weil klarere Komposition ist die spätere des Flügelaltars; durch die Zusammenziehung wird in der Komposition von 1565 die rechte Bildhälfte zu stark belastet. Halbfiguren Auferstehender, vom Bilderrand überschnitten, porträtähnliche Köpfe finden sich hier wie dort.

Mit dem Jüngsten Gericht nimmt Floris eine Linie wieder auf, die er 1554 mit dem Engelsturz zu einer gewissen Höhe geführt und dann, soweit wir sehen können, aufgegeben hatte. Die Komposition betont aber

---

(70) Nachzeichnungen siehe Braunschweig und Brüsseler Skizzenbuch. Ferner: Frans Franken d. J. «Jüngstes Gericht» Wien — neben anderen noch zu erwähnenden.

nun nicht mehr das Füllen einer Fläche mit linear verschränkten, dabei plastischen Figuren. Sie wird nach der Tiefe aufgerissen und gibt entsprechend dem Zurückgreifen auf ein altes Schema (was man häufig gegen Ende des 16. Jahrhunderts findet) die Eigenarten der florentinisch-manieristischen Kompositionsweise auf. — Die vage Standfläche, überschnittene lebensgrosse Figuren, ein Ineinander von Himmel, Erde und Hölle — lösen die alte Darstellung von 1554 ab. Die Modellierung wird durch Licht und Schatten erzielt, ähnlich Tintoretto, nicht mehr so stark herausgezeichnet wie 1554. Aber das Interesse an michelangelesker Körperbildung gegenüber der mehr malerischen Einstellung der frühen 60er und letzten 50er Jahre ist wieder einmal da. Es lässt sich auch belegen durch bestimmte Uebernahmen aus Michelangelos Kompositionen:

1. Der aus dem Boot Gestürzte aus dem Jüngsten Gericht wird von Floris abgewandelt in die Gestalt rechts vom Gefesselten unten (1565).

2. Aus dem, der einen an den Füssen gefesselten Märtyrer unter den Achseln fassend emporzieht, macht Floris die Gruppe eines Engels, der einen Jüngling mit betend erhobenen Händen emporträgt; aus der grandiosen Hilflosigkeit der Michelangelogestalt wird eine fast posierende Frömmigkeit. 3. Die Darstellung der Engel mit den Marterwerkzeugen Christi beweist ebenfalls seine Kenntnis des Jüngsten Gerichtes. 4. Ihm verdankt er auch die Anregung zu der Gruppe des Teufels, der die Frau davonträgt. Bei dem Flügelaltar sowohl wie bei dem Wiener Bild hat Floris Schüler bei der Ausführung beschäftigt. Beide scheinen mir im Entwurf und Anlage nur von Floris selbst zu stammen. Der Schüler hat nicht selbst die Vorstufen zu diesen Körperbildungen (Antike - Michel Angelo - Tintoretto) durchgemacht; er malt nach, was vorgezeichnet ist. So fehlt die überzeugende Wirkung. Typen werden kleinlich gebildet und übertrieben. Die kurvenreichen Gewandschwingungen sind Floris fremd. Die Hintergrundsfiguren drohen zu zerfliessen.

Koloristisch sind beide fast grisaillehaft monoton. Einheitlich braun und graugelb, einige matte Farbflächen in den Engelsgewändern: Mattrot, Goldocker und Orange gegen ein Braunrot in den Gruppen der Verdammten gesetzt. Diese nichtssagende Farbgebung überrascht bei Floris auch wenn man sein letztes datiertes Werk: Die Flügel der von Franken beendigten Brüssler Anbetung der Könige betrachtet. Der Altar trägt die Doppelsignatur F. F. FF 1571 (Abb. 8). Hier tritt deutlich Floris Altersstil, der sich anbahnte mit der Aufnahme älterer vlämischer Kompositionselemente zutage. Er stützt sich auf die Werke, die Floris in den Jahren 1554—58 etwa geschaffen hat, deren Prototyp das St. Lukasbild und die Rhetorika sein mögen: Aufgabe italienisierender Freikomposition und Aktfiguren, Hinwendung zur niederländischen Komposition, Beschränkung auf wenige Figuren, Betonung von Vertikale und Horizontale.

Das Mittelbild, die Anbetung selbst (2,38 hoch zu 2,22 breit) ist etwas grösser als die Flügel (2,20 hoch zu 1,15 breit). Die Darstellung der vier Evangelisten zu je zweien auf den Flügeln ist etwas ungewöhnlich für ein Zentralbild der Anbetung. Möglich ist, dass Franken, um den Altar fertigzustellen, eine seiner (von Floris abhängigen) Kompositionen eingeschoben hat; denn welchen Anteil Floris, welchen Anteil Hieronymus Franken an dem Altar haben, wird sofort klar, wenn man die Stücke gegeneinander hält: Auf den Flügeln, korrespondierend an einem mit einer ornamentalen Kante verzierten Holztisch, sitzen die Evangelisten mit ihren Symbolen; ganz ausgewogene ruhige Komposition, bestimmt durch Vertikale und Horizontale, wenig äussere Beweglichkeit bei dem Versuch, eine innere Bewegtheit wieder zu geben, die Inspiration des Johannes durch seinen verklärten Blick und seine Hände, das Grübeln des Markus und Lukas und das vom Engel geführte vertiefte Schreiben des Matthäus. Symbole und Attribute werden zur Ponderierung des Bildes verwandt. Beide Flügel ohne Landschaftshintergrund, die Evangelisten sind gesetzt vor das Dunkel einer romanischen Hallenarchitektur, wie sie im Beginn des 16. Jahrhunderts üblich war. Die Hand des einen Evangelisten auf dem rechten Flügel beleuchtet und raumfordernd erinnert an Hugo van der Goes König mit der erhobenen Hand auf der Berliner «Anbetung», die Beleuchtung an Geertgen. Dazu ein toniges, ruhiges Kolorit, tiefere nuancenreiche Töne von braun und rot, warm im Gegensatz zu der kalten, kartonhaften Art des Jüngsten Gerichts und zu dem Mittelbild. Dies hebt sich durch seine kalte Buntheit durchaus von den Flügeln ab; dominierend: ein Purpur und Blaugrün (Maria), Zinnober (der Page rechts) Rotlila und Preussischblau (der König hinter dem Knieenden) in Sämisch und stark Gelbbraun der Mohr. Die Architektur Karminbraun; auch im Hintergrund starke Farben, wie Rotbraun und Blaugrün. Wie durch das Kolorit, so unterscheidet sich die Mitteltafel von den Flügeln auch durch die Einzelbehandlung. Hier eine weiche fliessende Gewanddarstellung. Dort eine harte spitzige Art, ein knittriger Faltenstil neben schmächtigeren schlecht proportionierten Figuren mit übergrossen Köpfen auf den wenig gut gezeichneten Körpern, die Köpfe mit ihrem glasigen Inkarnat sind geglättete und verkleinerte Floristypen. Geziert erscheint die Haltung der Maria und ihre Gestalt, (wo ist z. B. das rechte Knie zu denken); verzeichnet ist auch der Kontrapost des Königs, der von einer später zu besprechenden Floriskomposition übernommen, von dem Pagen die Vase in Empfang nimmt, naiv der Schleppenträger des alten Königs. Die Komposition ist unklar, primitiv die Einzelfiguren und ihr dichtes Beieinander, die zahlreichen überschnittenen Köpfe des Hintergrundes, die harte Absetzung der Landschaft rechts gegen die kompakte Architektur links. Das spricht dafür, dass Franken nicht etwa die von Floris angelegte Mitteltafel nach dessen Tode ausgeführt habe, sondern dass sie ganz in der

Komposition von ihm stammt. Darin übernimmt er vieles von Anbetungsbildern von Floris, die uns noch beschäftigen werden. Es kommen also als Beleg für den Spätstil des Floris nur die beiden Flügel in Betracht, eigenhändig auch in der Ausführung — so merkwürdig es auch anmutet, dass er damit angefangen hat.

Der Altar soll aus Spanien über Frankreich wieder nach Belgien und zwar an das Brüsseler Museum gekommen sein (nach Siret Dictionnaire des Peintres). Siret schrieb es erst Franz Frutet zu; der Streit um Frutet und Floris gehört nicht mehr hierher, da der Altar von Las Bubas, der durch ein Missverständnis für das letzte Werk des Floris, das nach van Mander nach Spanien kam, gehalten wurde, weder stilistisch, noch in der Darstellung, noch in seinen Massen mit dem übereinstimmt, was van Mander angibt und was wir als Floris' Stil erkant haben. Es sollte sein: ein Gekreuzigter und eine Auferstehung, beide 27 Fuss hoch, vollendet von Franz Pourbus und Crispin van den Broeck. Floerke S. 316: «het leste werk daer hy over starf, was voor den Grand Prior van Spaengien waer van de besonderste stukken waren een Crucifix en een Verrijsnis ehr 27 foeten hoogh; deese waren meest al heerlijk en uyt nemende op ghedaen eer hy overleedt..... Die Masse und Darstellungen des Sevillaner Altares sind aber linker Flügel: Kreuztragung — Maria, 3,9 m hoch zu 1,40 m breit, rechter Flügel: Kreuzabnahme - hl. Bernhard 3,9 m hoch zu 1,40 breit. Mitte: Kreuzigung 2,85 m hoch zu 2,80 m breit. Es stimmen also beide nicht mit van Manders Angaben überein. Stilistisch liegt der Altar vor 1550 und gehört einem Vlamen, der über Italien, wo er im wesentlichen durch Raffael und seinen Kreis beeinflusst wurde, nach Spanien kam.

b.) Porträts.

Damit wären wir mit der Reihe der datierten und signierten Kompositionen des Floris am Ende und es bleiben noch die Porträts um ein möglichst klares Bild seines Stils zu gewinnen. Sie sollen gesondert betrachtet werden. Floris hat als Porträtist wesentlich freier und sicherer, ohne allen gedanklichen und kompositionellen Zwang und ohne Starrheit gearbeitet, rein als glänzender Beobachter mit virtuoser Wiedergabe des Erfassten. Gerade dies scheidet seine Bildkompositionen von seinen Porträts; es unterscheidet ihn ganz stark von seinem Zeitgenossen Antonis Mor, der in seiner vornehm zurückhaltenden Art von vornherein dem zu Porträtierenden anders gegenüberstand. Moro war der geborene Maler des Hofes und der kulturell sehr hochstehenden Kreise; Floris scheint der prädestinierte Maler des sicheren, klaren, manchmal etwas derben Bürgertums.

Das zeigen deutlich seine beiden einzigen signierten und datierten Porträts aus dem Jahre 1558, der Braunschweiger «Falkenjäger» und das

Gegenstück einer «sitzenden Frau mit einem Hund» in Caën. Heranziehn könnte man noch den als Lukas gemalten Ryckert Aartszon, aber er entstammt schliesslich einer grösseren Komposition.

Dass die beiden Porträts aus dem Jahre 1558 als Gegenstücke zu denken sind, darauf ist schon wiederholt hingewiesen: 1. im Prodromus zum Theatrum Arti picturiae, 1753 erschienen (71). 2. 1871 von Mechel, 3. 1882 von Riegel (72), 4. von Flechsig im Braunschweiger Katalog, 5. von Frimmel in den Blättern für Gemäldekunde. In der Grösse stimmen sie fast überein: das Bild des Falkenjägers hat die Masse: Höhe 1,10 zu Breite 0,82, Inschrift: F. F. 1558. (Abb. 9), das der Frau: Höhe 1,08, Breite 0,85, Inschrift: F. F. 1558. (Abb. 9a). Frimmel nimmt an, dass sie Floris und seine Frau, von der van Mander erzählt, dass sie «sehr böse» gewesen sei, darstellten. Aber das Alter von 47 Jahren, das auf dem Bild angegeben ist, ergäbe das Geburtsjahr 1511 für Floris, der ja jünger als Cornelis ist (1514 geboren) und erst 1518-19 geboren sein kann. Ausserdem zeigt es mit seinem Selbstporträt aus dem Lukasbild keine Aehnlichkeit, die Proportion der Gesichter, die Augen, der Haaransatz sind durchaus verschieden. Ebensowenig ähnelt es dem Stich von Jan Vierix (73) und einer Medaille, abgebildet bei Josef Maes «de Antwerpche School» Nr. 44. Nebenbeigesagt sieht diese Frau auch nicht böse aus; es ist eine energische, breite, gewichtige Bürgersfrau, der durchaus nichts Boshaftes anhaftet. Ihr Bild hiess übrigens früher im Katalog von Caën (das Bild wurde von Napoleon aus Wien mitgenommen, es hat die eigenartige Herkunfsbezeichnung «envoi de l'état 1811») Franz Hals, was deshalb erwähnenswert ist, weil es zeigt, wie sehr Floris gerade als Porträtist Bahnbrecher des 17. Jahrhunderts gewesen ist, wie seine Malerei gerade hier zum Hochbarock hinführt.

Die Breite und Massigkeit erhält das Bild dadurch, dass die Frau durchaus frontal zur Bildebene sitzt; doch sucht Floris einer flächenhaften Wirkung durch leichte Verschiebung in den Schulterachsen und der Armlagerung zuvorzukommen, ausserdem durch den hereingeschobenen Kopf des Hundes links eine gewisse Tiefe zu erzielen. Das Bild zeigt vorwiegend dunkle Farben: ein schwarzes Kleid und Mantel, der mit braunem Pelz besetzt ist, dunkelbrauner Hintergrund, aus dem der Kopf, durch die weisse Haube und Krause gefasst, sich heraushebt. Floris zeigt eine grosse Geschicklichkeit in der Charakterisierung des Stofflichen, wie er z. B. mit spritzigen kleinen Strichen den Pelz wiedergibt und mit breitem Pinsel des glänzende Gewand dagegen absetzt. Diese freie Malweise im Verein mit einer starken Hell-Dunkelmodellierung bleiben bezeichnend für ihn; aber er zeigt im allgemeinen einen grösseren Hang zu mehr

(71) All. höchst. Jahrb. 1888, Nr. 4584, Tafel 9.

(72) II, 18. Jahrb. der kunsthist. Sammlung, Wien I, 1883, Nr. 143 und 144.

(73) Abgebildet in der 8. Ausgabe des Carel van Mander.

zeichnerischer Formgebung als es hier geschieht. Dieser Fülle und malerischen Breite konnte er nur so gerecht werden. Die Weichheit der Modellierung etwa des runden Gesichts mit den kleinen Augen oder der dicken, fast quadratischen Hände weicht schon im «Falkenjäger» einer stark zeichnerischen Prägnanz und kühleren Färbung, mit denen er dem Manierismus des 16. Jh. näher ist. Eine klar umrissene Gestalt, nicht so en face gesetzt wie die Frau, ein wenig nach rechts gedreht — diese Wendung behält Floris fast durchgehend für seine Porträts bei — den Kopf mit den für Floris eigentümlichen forschenden Augen zum Beschauer gewandt, die Rechte am Wams über der Tasche, auf der linken behandschuhten Faust einen Falken; in grauschwarzem Hut und Kostüm, das nur erhellt wird durch einen weissen Kragen, ein bräunliches Gesicht mit rötlich-braunen Schatten und ähnlichfarbigen Bart hebt sich die Gestalt kühl und dunkel von dem braun- bis braun-olivenfarbenen Hintergrund ab. Etwas heller sind nur die weissgraue Jagdtasche mit braunen Schatten, Falke und Handschuhe terra mit dunklen Streifen. Es ist dieselbe zeichnende, dabei durch fleckige Dunkelheiten modellierende Art, wie wir sie bei dem Porträt des Lukasbildes fanden; scharf hebt sich durch den dünnsträhnigen Bart der zusammengepresste Mund ab; energische Falten auf der Stirn, um die Augen, und von den betonten Nasenflügeln zum Mund sich ziehend, verstärken den Eindruck, den man von dieser bewussten, sicheren und zurückhaltenden Persönlichkeit unbedingt bekommt. Die Modellierung der breiten Faust lässt Knochen und Adern sichtbar werden, das Ohr wird breit herausgearbeitet.

Der Unterschied dieser beiden Porträts, nicht zeitlich, sondern vom Darstellenden bedingt, zeigt klar, wie frei Floris direkt nach dem Naturvorbild auf diesem Gebiete arbeitet im Gegensatz zu seinen historischen Kompositionen. Was sie trotz aller zum Barock weisenden Einzelheiten noch von diesem unterscheidet, auch die Frau, ist, dass es eben Einzelheiten bleiben, dass die Person selbst plastisch und räumlich vor uns steht, eventuell sogar von einem Hund in die Tiefe gedrängt wird; aber die Tiefe ist nicht vorhanden, sie stehen oder sitzen nicht im Raum, sondern vor einem Nichts und die Standfläche wird ihnen entzogen.

Gegenüber den Brustbildern und Porträtköpfen der frühen Romanisten scheint Floris in diesem Kniestück des Falkenjägers kompositionell «Modern» und eventuell von Moro beeinflusst. Man denke etwa an Moros Alba-Porträt in New York. Dafür spricht auch folgendes Zitat bei Arent van Buchdel: Antonis Moro obiit Antwerpiae annos natus 57.... imagines .... ad filias Mori pervenerant . . . quos vidi anno 1604 ubi inter alias conceptum Adonis mortui, quem pinxit Antwerpiae in Basilica Senatoria, cum ei obiiceretur a F. Floro inventionis de nullius, quamvis neque is tantopere probetur ad vivas imagines cero exprimendas omnes fere suae actatis superabat.

Möglicherweise ist Floris auch lediglich durch seine Bekanntschaft mit italienischen Porträts zu dieser Bildform gekommen. Sie wird damals überhaupt üblich und ihr Erscheinen verlangt nicht die Konstruktion einer Abhängigkeit von einem bestimmten Meister. — Eine Darstellung, wie die der Frau im Caën ist nicht nur einzig im Oeuvre des Floris, sondern überhaupt. Eine so glänzend plastische, dabei nicht aufdringliche Charakteristik und Malweise vermag das 16. Jahrundert in Belgien nicht wieder aufzuweisen.

3. Ergebnisse

Ehe wir zu einer weiteren Gliederung von Floris' Oeuvre übergehen, wird es gut sein, kurz zusammenzufassen, was sich aus der bisherigen Analyse für seine Stilbildung ergeben hat.

Schon aus diesen relativ wenigen datierten und signierten Stücken, die in der Anlage alle von Floris stammen, wenn sie auch nicht alle von ihm allein fertiggestellt wurden, geht eins hervor, was sich noch durch die zu behandelnden Werke bestätigt finden wird: Bei Floris gibt es keine einheitliche Entwicklung zu einem bestimmten, sich gleichbleibenden Ziele hin. Bei ihm kreuzen sich die verschiedensten Tendenzen, er nimmt von allen möglichen Richtungen Anregungen auf, sieht zahlreiche Möglichkeiten, mit denen allen er sich einmal beschäftigt; er unterdrückt nicht viel zur Entwicklung und Vollendung einer einzigen. Er bedeutet für Belgien den Gegenpol zu Brueghel.

Van Mander berichtet, dass Floris zunächst Steinmetz gewesen sei. Dadurch und durch den Einfluss seines zweiten Lehrers Lambert Lombard, der nicht Maler allein, sondern Architekt, Dichter, Humanist, ein heisser Verehrer der Antike gewesen ist, wird er zunächst auf letztere hingewiesen. Wie intensiv er sie studiert, zeigen seine Skizzenbücher und Zeichnungen in Wien und Paris. Dazu verfolgten wir Michelangelos Einfluss; ferner den Raffaels und seiner Schule, den der römisch-florentinischen Manieristen kompositionell und im Kolorit der Frühzeit; mehr noch prägt sich aus die Kenntnis Tintorettos und mit ihm Venedigs in der Landschaftsbildung.

Bezeichnend für Floris ist, dass er sich nicht für eine kurze Zeit mit einer Richtung beschäftigt, sie aufgreift, benutzt und dann endgültig beiseiteschiebt, sondern dass ihn in quasi periodischer Folge immer wieder bald die eine, bald die andere interessiert. Diese Strömungen, die bald verschwinden, bald wieder auftauchen, wären schematisch etwa so zu fassen:

a)

1547 Venus-Mars (eigenhändig).
1559 Eva.

1560 Adam und Eva (eigenhändig).
1561 Göttermahl (eigenhändig, mit Studienköpfen).

b)
1552 Viktoria (eigenhändig).
1554 Engelsturz (eigenhändig) und Herkulesfolge.
1565 Jüngstes Gericht.
1566 Jüngstes Gericht.

c)
1556 St. Lukasbild (eigenhändig).
1571 Die Evangelisten (eigenhändig).

d) Dies bedeuten Zischenstufen, in denen Altes noch verarbeitet, Neues vorbereitet wird und die sich deshalb nicht so glatt in das Schema einstellen lassen.

1547 Das Triptychon in Rom.
1554 Arnstädter Altar und die 7 freien Künste.

Unter a) vereinigt Floris Anregungen der Antike und der Raffaelsschule, soweit sie sich selbst an die antike Dekoration anlehnt mit solchen, die er durch Venedig, vor allem durch Tintoretto empfängt. Im Thematischen wird bevorzugt alles, was die Anbringung von Akten, vornehmlich Frauenakten erfordert, wie Götterliebschaften oder alttestamentliche Szenen.

Bei den unter b) angeführten Bildern dominiert der Einfluss Michelangelos und der von ihm abhängigen römisch-florentischen Manieristen. Tintoretto kommt (Herkulesfolge) hier nur in Betracht soweit er selbst Michelangelos' Einfluss verrät. Thematisch ergibt sich eine Bevorzugung dramatisch bewegter, meist männlicher Aktfiguren, wie es antike Heldensagen, Kampfszenen des alten und neuen Testaments bieten.

Daneben läuft die Strömung c), in der der Niederländer Floris stärker hervortritt in seiner Neigung zum grosszügigen, streng gebauten Interieur mit einer gewissen Monumentalität der Gestaltung, einer Beschränkung in der Figurenanzahl. Geeignet zu dieser Art der Komposition erscheinen besonders bestimmte Szenen des Neuen Testaments, die in ihrer grossartigen, halb genremässigen Auffassung ein eigenartiges Zwischending zwischen Andachtsstück und reinem Bild ergeben.

Abgesehen von diesen Entwicklungsreihen lassen sich ganz durchverfolgen ein Fortschreiten im Können und in der Darstellungsfähigkeit, ein Uebergehen vom harten bunten Kolorit der Frühzeit zum tonigen, mit Nuancen weniger Farben arbeitenden der Spätzeit — eine Entwicklung, die viele Koloristen durchmachen —; die prachtvolle sehr breite und flotte Malweise des Floris, zunächst zeichnend, dann weicher, malerischer arbeitend und ein allmähliches Erobern des Raumes im Bilde, der am stärksten und realsten mitspricht in der mittleren Zeit, später bewusst etwas Phantastisches, der Wirklichkeit nicht Entsprechendes bekommt,

4.

Eingliederung von Bildkompositionen und Studienköpfen.

Im Folgenden wollen wir, gestützt auf die bisher gewonnene Kenntnis des Floris-Stils, die grosse Zahl der unter seinem Namen gehenden Bilder untersuchen (Meisterbilder von Schüler-Bildern des engeren und weiteren Floriskreises getrennt) und Floris' eigene Werke in das uns bekannt gewordene Oeuvre des Meisters einreihen. Auch hier soll die Trennung historischer Bildkompositionen, zu denen sich die Studienköpfe gesellen, von den Porträts beibehalten werden. Um die zeitliche Folge der stets von Floris selbst angelegten Kompositionen nicht zu verschleiern, sollen sie weiterhin unter diesem Gesichtspunkt des Nacheinander zusammengestellt werden; regelmässig wird dabei kurz auf die Frage der Eigenhändigkeit eingegangen werden, da wir schon anlässlich des Arnstädter Altares u. a. feststellen mussten, dass die Signatur dafür keine bindende Aussage bedeutet. Jedoch hat auch an der Ausführung dieser zunächst zu besprechenden Bilder Floris selbst den Hauptanteil.

a) Aus Floris' Zeichnungen geht hervor, dass er sich in Rom zunächst stärker noch als mit Michelangelo mit der Antike beschäftigt hat. Wir werden also annehmen dürfen, dass vor 1547 die während oder nach seinem römischen Aufenthalt entstandenen Bilder noch wesentlich mehr Zusammenhang mit der Antike zeigen. Andrerseits wenn wir der Tradition folgen, dass Floris zunächst Steinmetz gewesen sei, und Reliefs gearbeitet habe, ferner Schüler des Lambert Lombard war, werden wir nicht überrascht sein, wenn frühe Werke einen wenig räumlichen, sondern reliefmässigen Eindruck machen und die Erinnerung an seinen Lehrer und dessen Art die Antike zu sehen, noch stark mitspricht. Beides finden wir in einem Bild im Antwerpener Museum, dem «Urteil Salomonis». Es wurde von Asselijn der Stadt Antwerpen angeboten und hing dann im Gemeinderatssaal, jetzt im Museum (74). Eine Zeichnung gleichen Themas findet sich in dem Brüsseler Skizzenbuch im 2. Teil pagina 113. (Pag. 114 und 115 sind von Floris signiert).

In einem Säulenhof, der Ausblick auf die Hügel Roms und einige seiner Bauten gewährt, spielt sich die Handlung ab. Die zwei Säulen, die den Hof nach aussen begrenzen, teilen die Bildebene in drei annähernd gleichwertige Partien, deren mittlere durch eine grössere Anzahl neugieriger Zuschauer vor den beiden rechts und links hervorgehoben wird; begrenzt durch den Salomo rechts und den Henker links. Die beiden äusseren Partien werden beherrscht von den beiden Frauen, der

---

(74) siehe Biogr. Nat. 1880 — 83. Bd. 7 und Rooses — Reber S. 100.

wahren Mutter links, der falschen rechts und sind ebenfalls von Zuschauern besetzt. Die Ueberschneidungen der Figuren erzielen wenig Raumtiefe, die Assistenten erscheinen hineingepresst in die Ebene der flächenhaft wirkenden Säulenvertikalen. Die Senkrechten werden durch Halbsäulen und Pilaster an den Gebäuden des Hintergrundes wiederholt und verstärken als solche den Bildrand. Das Fussbodenmuster zeigt gleichfalls die Einteilung in Senkrechte und Wagerechte. Darüber ist ein Kreuz gelegt durch die sich entsprechenden Figuren Salomos und der echten Mutter links, des Henkers und der falschen Mutter rechts. Im Gegensatz zu dem, was Floris später durch die Betonung von Horizontale und Vertikale an Bildtiefe erreicht, trägt diese Komposition ausgesprochenen Reliefcharakter. Floris' Schulung einerseits und die dadurch bedingten zahlreichen Nachzeichnungen antiker Reliefs andrerseits müssen als Erklärung herangezogen werden. Auf diese geht auch die Ornamentik der Säulen und des Thrones zurück. Daneben setzt die Komposition die Kenntnis von Raffaels «Erblindung des Elymas» voraus, während ich aus der lebhafteren Fülle der Komposition, Gestalten wie den an Der Säule vorbei rechts Hereinschauenden und in dem Hund bereits auf eine Bekanntschaft mit Tintoretto schliessen möchte. Der Kopf in der Mitte ist Sansovinos Bildnis. Die Haltung der Figuren ist noch ungeschickt. Salomo in römischer Imperatorengebärde und Tracht. Die beiden Frauen in ausladender Bewegung sich entsprechend, die Linke als Dreiviertelrückenfigur, die Rechte als Dreiviertelfacefigur, beide den rechten Arm mit der Hand vorgestreckt, den einen Fuss vorgesetzt. Sie tragen das faltenreiche antike Gewand, das wie feucht an den Leib gepresst erscheint. In dieser bestimmten Art der Wiedergabe antiker Gewandfiguren mit den aufgeplätteten flachen Falten erscheint Floris im Gegensatz zu den Zeichnungen wie des Medeasarkophages und anderer, und zu der freien Behandlung in dem Gewand der Viktoria noch stark an Lambert Lombard gebunden. Ihm ist er in diesem frühen Bild auch in der bunten gebrochenen Farbigkeit und den gedrungenen Proportionen seiner Hintergrundsfiguren nahe. Man vergleiche hierzu Lombards Opferdarstellung (75). Für die Sandalen der Frauen existieren Vorzeichnungen nach der Antike im Baseler Skizzenbuch. Ihre Köpfe sind identisch und zeigen, wie Floris' spätere Frauentypen sich von seiner Auffassung des römisch-antiken Frauenideals ableiten lassen: grosse Augen, gerade Nase, halbgeöffnete volle Lippen, eine reich mit Bändern und Perlen geschmückte Haartracht. Römische Gewandfiguren und Porträtköpfe sind zahlreich angebracht.

Koloristisch erscheint Floris also an den frühen niederländischen Manieristen gebunden: aus neutralfarbener Umgebung (Säulen, vorn

---

(75) siehe Preuss. Jahrb. 1919 Goldschmidt, Lambert Lombard, Abb. 18.

gelblich grau bis hinten bräunlich-graugrün, Thron karminbraun) leuchten die Figuren in harter Buntheit von goldorange, grünlich, schwefel, gelbrot, die hinteren in dunkleren Farben, wie blaugrün, grünbraun, purpur, braungelb, dunkelolive und zinnober. Die Frauen haben weisse Hautfarbe, ebenso das tote Kind, die Männer und das lebende Kind eine dunklere. Der Schmuck zeigt metallischen Glanz. Weniger hart wirkt das Kolorit des Berliner Bildes, auf dem auch Verzeichnungen, wie hier der Armansatz und die ganze Schulterpartie des jungen Mannes rechts hinten, die Arm- und Handhaltung der Frau links im Hintergrund, der überaus lange Arm der echten Mutter nicht mehr so häufig sind. Es wiederholt sich aber die weisende Hand des Hohenpriesters rechts am vorderen Bildrand des Salomobildes in dieser aus der Tiefe stossenden Hand des Vulkan von 1547, und der linke eingestemmte Arm mit der breiten Hand der falschen Mutter ist im Motiv dem des Vulkan nahe. Die Verbindungen mit 1547 sind bei diesen für ein Frühbild spezifischen Eigenheiten unverkennbar. Das Bild in Antwerpen ist um 1545 anzusetzen, ein Beweis seiner Studien in Rom und Venedig. Als erstes uns bekanntes, jedenfalls sehr frühes Bild, ganz eigenhändig ohne Schülerhilfe beendet.

Das Urteil Salomonis wurde 1556 als Stich von Cock herausgebracht; der Stich zeigt die für Floris bedeutende Aenderung im Räumlichen unter Beibehaltung der Figurengruppen und eine weichere, fliessendere Gewandbehandlung, wie sie seine antiken Zeichnungen und die Viktoria aufweisen.

Es folgen dann die Bilder aus dem Jahre 1547 und der Stich 1552. Vor den grossen Altarwerken der Folgezeit ist noch eine auch von van Mander erwähnte Komposition einzuschieben. «Lasset die Kindlein zu mir kommen» (76). Van Mander rühmt sie ihrer hübschen Gesichter, seltsam aufgebundenen und geschürzten Frauenkleider und wohlgenährten kleinen Kinder wegen.

Die schlechte Reproduktion lässt nur die Gesamtanlage ungefähr erkennen (77). Sie nimmt die Kompositionsweise des Salomourteils auf. Ein durch zwei grosse Fenster gegliederter Saal, die Mittelsäule unterstützt durch die davor gedrängte Gruppe der Jünger, betont den Standort Christi, der sich zu den von links und rechts vorn von ihren Müttern herangebrachten Kindern herabbeugt. Links, entsprechend dem bärtigen Greis des Antwerpener Bildes rahmend die hohe Figur eines Mannes in einer Art Toga. Im Hintergrunde römische Gebäude. Wegen der an-

---

(76) zur Zeit van Manders im Besitz von Jan van Endt in Amsterdam.

(77) auf Form- und Farbgebung, sowie Pinselführung kann deshalb nicht eingegangen werden, siehe Hymans S. 345. Dies Exemplar jetzt im amerikanischen Privatbesitz, am 17. 8. 5. 1926 im Dorotheum in Wien versteigert.

scheinend bereits weicheren Behandlung der Körper und der nicht mehr metallisch harten Faltenwiedergabe, ferner wegen gewisser Typen, die sich weiter entwickelt wohl auf späteren, aber nicht auf Bildern der 40er Jahre finden, möchte ich das Bild doch nach 1550 ansetzen. Es sind dies die über zwei Kinder sich weit herüberbeugende Mutter rechts von Christus, in der Haltung ähnlich einer Frau aus einem noch zu besprechenden Bild der «hl. Sippe» in Antwerpen und die links vor ihm Knieende deren Kind Christus segnet, etwas mehr nach vorn gedreht aus dem Wiener Jüngsten Gericht bekannt. Dagegen werden wir derartige Kompositionsgedanken nicht mehr in späteren eigenen, nur noch in Schulbildern wiederfinden.

Stilistisch so starken Zusammenhang mit dem Herkuleszyklus des Jahres 1554, dass es sich durchaus als Werk des Floris zu erkennen gibt und zwar aus dem Jahre 1554, zeigt das Kopenhagener Bild «Kain erschlägt Abel» (78). (Abb. 10). Eine zweite Hintergrundslandschaft, in der sich links die Vorgeschichte des Mordes abspielt: die beiden Opfer. Der Vordergrund ist erhöht und links durch eine mächtige Baumsilhouette, die oben vom Bildrand überschnitten wird, abgeschlossen. Auf diesem Platz spielt sich der Kampf ab. Abel, dessen Früchte und Blumen links am Boden liegen, ist bereits niedergeworfen. Liegend, aus der Parallele zum Bildrand etwas in die Tiefe gedreht, stützt er sich auf den rechten Ellenbogen und wehrt mit der Linken die ihn niederhaltende linke Faust des Kain ab, der hoch über ihm in der Rechten einen Kinnbacken schwingt, um ihn auf Abel niedersausen zu lassen. Er kniet auf Abels rechtem Oberschenkel, das linke Bein ist ausgestreckt und der Fuss gegen einen Stein rechts am Bildrande gestemmt. Die wechselnde Richtung der Ober - und Unterschenkel und Füsse, die verschiedenen Armhaltungen und Körperdrehungen ergeben hier wieder die Fülle von Linien und Bewegungszügen, die für Floris in diesen 50er Jahren so bezeichnend ist. Auch wo er, wie hier, von der absoluten Flächenfüllung des Engelsturzes abgegangen und zu einer freieren Komposition gekommen ist. Etwa wie man Herkules vorn mit dem Drachen am Tor der Hesperiden ringen, im Hintergrunde ihn die Aepfel pflücken sieht, so dass der Vorgang im Vordergrund der künstlerisch wirkungsvollere ist, ist die Handlung auch hier in zwei Episoden zerlegt.

Hier wie dort das Vorziehen der überlebensgrossen Kämpfergruppe an den vorderen Bildrand, die weite, tiefliegende Landschaft. Obschon das Bild keine Signatur trägt, zeigt es in der virtuosen Aktdurchbildung, die starken Zusammenhang mit den Dämonenkörpern des Engelsturzes aufweist, in ihrer zeichnerischen Klarheit und Plastik, sowie in der Mo-

(78) Als Floris in allen neueren Katalogen, bei Wurzbach und Winkler. Man vergleiche dazu Dan-da Volterra's Bild im Louvre.

dellierung der Köpfe mit den typischen, von vollem, lockerem Haar gerahmten Gesichtern, die Hand des Meisters selbst. Wie weit die Landschaft von ihm selbst gemalt ist, ist nach einer Abbildung nicht zu entscheiden. Van den Branden (S. 295) berichtet, dass Floris seinen Schüler Hendrik van Cleef oftmals mit der Herstellung des Landschaftshintergrundes betraute. Erwähnt wird ein Bild dieses Thomas bei van den Branden als Privatbesitz im 16. Jahrhundert.

Ein signiertes (F. FLORIS.F.), aber undatiertes Bild im Haag, «Venus und Adonis, muss dem Kopenhagener angeschlossen werden. Das Bild ist 1,50 hoch zu 1,21 breit: rechts unten signiert und wurde 1875 in Middelburg von der Haager Museumsdirektion gekauft. Ein Stich danach von Philipp Galle wurde 1567 von Hieronymus Cock herausgegeben. Das Bildthema ist uns für Floris überliefert. Nach van den Branden existierte in Antwerpen ein Bild «Venus und Adonis», das mit Floris «Ernährung des Jupiter» 1656 nach Rom gesandt wurde als Eigentum der Christine von Schweden.

Die Komposition verzichtet auf den weiten Landschaftshintergrund, gibt aber noch einmal das starke Verschlingen der Körper, das wir in Kopenhagen und vor allem in den Flügeln des Arnstädter Altares finden. Vor einem dunklen Hintergrund, blaugrün bis schwarz, der als Wand einer Höhle zu denken ist (da links ein Ausblick ins Freie verschwindend klein gegeben ist), sitzt Venus auf einer Steinbank, über die ihr roter Mantel gebreitet ist, in Dreiviertelfaceansicht; das linke Bein ist vorgestreckt und auf die Waffen des Adonis gestellt. Sie hält den Sterbenden in ihren Armen. Er sitzt, oder besser sass neben ihr und ist zur Seite gesunken, den Kopf in der rechten Hand, seinen Ellenbogen auf ihren Oberschenkel gestützt. Diese Lage ergibt eine mehrfach gebrochene Linie, deren Hauptbestandteile: Oberkörper und Unterschenkel, die Bilddiagonale, von rechts unten nach links oben bestimmen. Die Diagonale dazu wird durch die Drehung der Venus aus der Faceansicht gewonnen, unterstützt durch die Richtung der Oberschenkel des Adonis. Links bildet die Figur des weinenden Amor, der seine rechte Hand an Adonis' Stirn legt, einen gewissen senkrechten Rahmen, den Fall dieser sinkenden Diagonale aufhaltend. Die Hauptbewegungszüge werden umspielt und unterbrochen von kleineren anders gerichteten, durch die mehrfach verschränkten Arme und Hände, den von links hereinstossenden Hundekörper, die Waffen, den kurvenreichen Mantel der Venus, den sie um Adonis geschlungen hat, und die Flügel des Amor. Das ganze wirkt wie ein Knäuel verschlungener und verkrampfter Linien, — gerechtfertigt hier durch das Bildthema, — hell vor einem dunklen Grund. Viel Rot, von gelbrot zu Dunkelpurpur, das hauptsächlich wirkt, daneben helle und dunkle Fleischfarben mit blaugrauen Schatten und braune Töne, eine Farbenskala, die nichts mehr mit den frühen Bildern in ihrer kalten

Buntfarbigkeit gemein hat und zu den späten mit dunklen wärmeren Tönen hinüberführt, wie wir sie angebahnt finden in dem Lukasbild von 1556, in einfachster und ruhigster Vollendung, ganz in Valeurs von Rot und Braun, in den Flügeln des Altars von 1571. Eine mehr seelische Durcharbeitung der Köpfe ist dabei versucht worden in der Nuancierung des lauten Schmerzes des kleinen Amor gegen den stillen verzweifelten der Venus und den des seiner Wunde erliegenden Adonis — daneben eine Darstellung, wie wir sie erst bei Snyders im 17. Jahrhundert wiederfinden, der glänzend erfasste lange Kopf des gespannt aufmerkenden Jagdhundes; Tierdarstellungen, besonders Hunde und Ochsen, müssen Floris stets von neuem beschäftigt haben, sie gelingen ihm meisterhaft.

Hier entspricht die Signatur dem gewonnenen Eindruck: Floris allein konnte eine derart komplizierte Darstellung so ausführen, dass sie nicht wirkungslos bleibt. Neben der Komposition und dem Versuch der psychischen Durchdringung sichern die breite, dünne Malweise, die weiche Modellierung des Stoffes, die bei aller Unnatur in der Haltung sichere Aktbehandlung und die fein durchgearbeiteten, uns im Typ bekannten Köpfe das Werk für Floris selbst.

Ebenfalls durch eine alte Inventarangabe als Bildmotiv für Floris verbürgt, ohne dass man sagen könnte, dass gerade dieses Bild das erwähnte sei, ist die «Lukretia» in Rotterdam. Publiziert bei Bredius: Künstlerinventar zur holländischen Kunst, Haag 1915, findet sich im Nachlassinventar des verstorbenen Johann de Renialme, am 27. Juli 1657 (das taxiert wurde von Camerarius und Kretscher) unter anderem ein «Frans Floris, en Lukretia 300 fl. wert». Wenn wir daneben einen Anton van Dyk, den «Prinzeps von Oranien» nicht höher taxiert finden, zeigt das, welche Achtung Floris noch im 17. Jahrhundert genoss. Ein Wert, den wir jetzt gerade bei diesem Stück kaum so hoch schätzen würden.

Die Lukretia (79) steht erhöht auf einer Art Säulenloggia im Vordergrund, von der herab man auf eine in den Hintergrund gerade verlaufende Strasse mit italienischen Gebäuden sieht. Die Standfläche ist uns vorenthalten, das rechte Bein verschwindet vollständig, zunächst hinter dem im Knie abgewinkelten linken — dessen Oberschenkel zu kurz erscheint —, dann abgeschnitten vom Bildrand. Der Rumpf führt eine leise Wendung, die bis in den Kopf geht, um die Mittelachse aus; im ganzen zeigt die Gestalt wenig Bewegung. Mantel und Schleier wiederholen im Wesentlichen den Körperumriss, Arm und Schwerthaltung durchbrechen die ruhige Linienführung: der linke Arm ist scharf im Ellenbogen gebrochen, weil sie die Hand an den Kopf legt, mit der Rechten stösst sie sich das Schwert in den Leib. Die Säule links, die energischen Vertika-

---

(79) 1,25 h. : 0,94 br.

len der Hintergrundsarchitektur, die parallelen Fluchtlinien der Strassen und Gebäude, der Säulenbasis, ergeben eine grössere Ruhe und Festigkeit gegenüber dem Liniengewirr des Haager Bildes, verbunden mit einem wesentlich mehr beruhigten Körperumriss. Farbig wirkt das Bild kälter als das von Venus und Adonis. Sehr helles Inkarnat vor einem goldbraunen Mantel, dessen Reflexe rechts am Körper zu beobachten sind, ein weisslich-grauer Schleier darüber und auf dem blonden Haar, darin helle Perlen; Perlenketten liegen auf dem gelbgrauen Sockel, auf dem sich auf granitroter Basis eine olivgrüne Säule erhebt: der Hintergrund braungrün bis grau. Weist die Komposition auf Floris als Urheber des Bildes, so wird dieser Eindruck verstärkt durch den Frauentyp mit glatt gemaltem Körper und bekanntem Kopf mit lockerem blonden Haar und dessen Ansatz an der Stirn, das Gesicht mit der geraden grossen Nase und halb geöffnetem geschwungenem Mund. Wegen des Zusammenhanges dieser Bildkomposition mit der des Lukasbildes von 1556 und wegen des Frauenaktes, in dessen Wiedergabe sich Späteres vorbereitet, scheint es gegeben, das Bild nach dem Haager, um 1555 etwa, anzusetzen. Die ungeschickte Verkürzung des linken Oberschenkels, sowie der leblose Fall des Mantels und der etwas trivialisierte Typ lassen die Mitwirkung eines Schülers vermuten, auch weil die Lukretia farbig noch in ihrer hellen Buntheit vor dunklem Grund Zusammenhang mit den Bildern der frühen 50er Jahre zeigt.

Eine grössere Anzahl religiöser Darstellungen hat Floris im zweiten und letzten Drittel der 50er Jahre gemalt, die dieser Zeit einen besonderen Charakter geben. Als das früheste erscheint eine «Heilige Familie» mit der hl. Anna, dem Johannesknaben und noch einer Frau, die ein Lamm trägt, in Bamberg im Städt. Museum (80). Sie trägt die einwandfreie Signatur ET. IV.) auf dem Steintisch in der linken Bildecke, links neben der terrakottfarbenen Vase. Den Zusammenhang mit der frühen Zeit beweist das dichte Füllen der Bildfläche, das Zusammendrängen der Gestalten. Im Anschluss an die niederländische Tradition der Massysschule ist die Komposition als halbfiguriges Andachtsbild gegeben. Die Vertikale der strengen Facefigur der Maria — nicht genau in der Bildmitte — ihre im rechten Winkel dazu vorgreifenden Arme, die den Christusknaben halten, kommen neben den überschneidenden Bewegungslinien der übrigen Figuren, der Wendung des Christus, der Haltung des Johanneskreuzes, nicht sehr stark zur Geltung. Dominie-

---

(80) Nr. 144; erwähnt im Katalog, bei Winkler und in einem Aufsatz von Baldass im Jahrb. d. Kunsthist. Sammlung. Wien 1923, auf den ich später noch eingehen werde. Abb. siehe Bamberg Katalog.

rend ist noch der Eindruck der verschieden bewegten Gestalten, die zwischen sich kaum den sepiafarbenen Bildgrund erkennen lassen, und die als Mittel plastischer Bildfüllung gerade als Halbfiguren besonders stark wirken. (Josef und Anna von der Seite und von hinten sich über die Mariengruppe beugend, von rechts herantretend, im Profil die Frau mit dem Lamm). Die ausgeprägten Köpfe jedoch, breit und weich gemalt, als Typen nicht mehr im Werden, sondern bereits entwickelt — der Josefskopf findet sich in den meisten Bildern der 60er Jahre nicht besser — das Beachten der Lichtreflexe in den Gesichtern und Gewändern, sowie die Wiedergabe des Stofflichen, verraten, dass das eigenhändige Bild nicht mehr in das erste Drittel des Jahrzehnts gerechnet werden darf. Trotz der noch kühlen Farbführung des Kopfes und Kopftuches der Maria, wirkt es koloristisch doch bedeutend weniger hart als z. B. der Engelsturz; es werden bereits neben einem dunklen Blaugrün, Braun und Rot in ihren Uebergängen bevorzugt. Darin und in der Wiederholung des Josef mit dem etwas zu kurz geratenen Hals, dem dunklen Kopf mit grossem, faltenreichem Gesicht von losem, grauweissem Haar und vollem, dünnsträhnigem Bart umrahmt, steht die Bamberger Heilige Sippe mit der grossen Komposition der «Heiligen Familie» in Brüssel in grösserem Zusammenhang (81). (Abbildung auch hiervon bei Winkler (a.a.O.) pag. 316.) Kompositionell bringt diese sofort das Lukasbild von Antwerpen in Erinnerung. Im Gegensatz zu Bamberg beschränkt auf die beiden fast überlebensgrossen Figuren von Maria und Josef, das Kind in der damals gebräuchlichen grossen, geflochtenen Wiege, in einem fest leeren Raum. Josef sitzt aufgerichtet hinter der Wiege, Maria hat sich mit dem ganzen Körper darüber geworfen, sie umklammernd, das strenge Gesicht (82) mit der grossen, geraden Nase, halbgeöffneten Lippen und geschlossenen Augen, leidenschaftlich gegen das des erschreckten Kindes gepresst (83). Das Brüssler Bild ist in der Anlage, wie in der psychologischen Ausgestaltung, ganz anders als das Bamberger Andachtsbild, als dramatischer Vorgang in einfacher, monumentaler Fassung gegeben. Der Gegensatz zwischen dem aufrechten Josef und der flach weit vorgebeugten Maria wird in den wenigen, aber sehr betonten senkrechten und wagerechten Linien der Wand, des Wandbrettes und des Fensters wiederholt. Aus dem dunklen Raum heben sich die blassen Gesichter, Maria im rotlila Gewand, Josef im roten, die blaugrüne Decke über der bräunlichen Wiege wirkungsvoll heraus. Nach allem erscheint mir das Bamberger Andachtsbild also vor 1555,

---

81) Bestimmung durch den Katalog, Wurzbach und Winkler.

(82) zum Vergleich ziehe man hier die Frauen des Arnstädter Altares heran.

(83) Ein Ansatz zum Stilleben des 17. Jahrhunderts, die Anbringung von Obst und Büchern auf dem Wandbrett.

die Brüsseler Hl. Familie um 1556 entstanden zu sein. Auch sie zeigt in der immer frei erscheinenden, dabei exakten Ausgestaltung überall Floris eigene Hand. Sie verrät sich in der typischen Malweise, der lockeren Durcharbeitung der Gesichter, im weichen Fall der schweren Stoffe, wie in jeder Einzelheit im Bild.

In diese Jahre 1555/56 gehört noch ein Bild, das leider nur aus einer schlechten Reproduktion bekannt ist, aus einem Aufsatz Mr. G. Hulin's über einige ihm noch zugängliche Bilder in St. Bavo in Gent (84). Unter ihnen ist ein Bild: Der hl. Lukas malt die Madonna, das er dem Floris zuweist. Carel van Mander erzählt (85), Floris habe für den Abt Lukas Munich in Gent für die Kapelle des Abtes einen Lukasaltar gemalt mit 4 Doppelflügeln, ohne Mittelbild, an dessen Stelle Hulin eine Skulptur annimmt. Bei geschlossenen Flügeln waren dargestellt aussen 1. Maria mit dem Kind und einem Engel (von oben hereinfallendes Licht). 2. Der Stifter, im Chorkleid knieend, ihm zur Seite ein Hund (van Mander rühmt das ausgezeichnete Greisenporträt und die naturwahre Schilderung des Hundes). Bei geöffneten Türen innen 1. St. Lukas schreibt das ihm von Maria diktierte Evangelium (und bringt es in Einklang mit den Texten der anderen Evangelisten, also wiederum eine Hintergrundsszene); 2. St. Lukas malt die Madonna, die das Kind auf dem Schoss hat; 3. Predigt des hl. Lukas; 4. Gefangennahme des Heiligen (im Hintergrund wird er an einem Oelbaum erhängt).

Das unsignierte Genter-Bild - Hochformat - das Hulin publiziert, zeigt die Darstellung zwei des Lukasaltares: Lukas malt die Madonna, die das Kind auf dem Schoss hält. Hulin nimmt an, dass es die Wiederholung des einen Innenaltarflügels für den Abt Lukas persönlich sei; es soll sich in der Bischofskapelle befunden haben. Das Bild sei im folgenden kurz beschrieben: In einem Raum, der sich mit einer erhöhten, von zwei Säulen getragenen Loggia halb links auf eine breite, längs einem Kanal laufende Strasse öffnet, sitzt im Hintergrund rechts die Madonna, die dem Kind die Brust reicht. Links vorn um eine Stufe tiefer sitzt an seiner Staffelei im Profil nach rechts ihr zugewandt der hl. Lukas. Vor ihm, die rechte untere Bildecke füllend, der Ochse. Von diesem — im Altarbild 2 — berichtet van Mander, dass er besonders gut erfasst sei. An der Brüstung der Loggia im Hintergrund lehnen zwei Männer in reichen Gewändern in Dreiviertelrückenansicht, die mit zwei aussenstehenden, einem Greis und einem Mann sich unterhalten. Die Strasse, von glatten italienischen Häusern eingefasst, ist von wenigen Menschen belebt; im Hintergrund ist sie durch eine Brücke abgeschlossen, an die sich nach rechts eine Mauer anschliesst, dahinter erhebt sich ein Turm. Diese Hintergrundgestaltung

(84) Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand 1906.
(85) Hymans I, S. 343.

ist ganz identisch mit der, die wir aus dem Stich der Rhetorika kennen, der den Gemälden für Jongheling 1554 entnommen ist. Aehnlich ist es mit der Raumgestaltung: die durch einige grosse Hauptlinien, vorwiegend Senkrechte und Wagerechte, bestimmte ruhige Komposition weist ebenfalls in die Zeit von und nach 1554, wir fanden sie auch im Lukasbild von 1556 und in der Brüsseler Heiligen Familie. Der Lukas ist im Gegensinn in der Stellung bis zur Haltung des Pinsels dem des Jahres 1556 sehr gleich, auch seine Beinhaltung — der Fuss ruht auf dem Bein des Ochsen — identisch. Dieser wiederholt den des anderen Lukasbildes, der seinen Kopf auf das Bein des Heiligen legt. Die Kopfform der Maria zeigt einen Typ, den wir im folgenden noch näher kennen lernen werden, das ruhige, vornehme Oval mit gerader Nase, sanft und versonnen im Ausdruck. Für die Behandlung des Saumes ihres Gewandes in seinen reichen weichen Kurven können wir noch die Gewänder des Haager Bildes heranziehen. Und für den weichen Fall des Mantels den des Brüsseler Mariengewandes. Die hl. Familie kommt in ihrer stillen, etwas melancholischen Art dem Genter Bild am nächsten. So haben wir einen ganzen Komplex zwischen 1554 und 56 entstandener Bilder, in das sich dies etwa 1555 entstanden einreiht.

Wir sahen, dass sich am Ende der 50er und dem Anfang der 60er Jahre bei Floris ein erneuter italienischer, vor allem venezianischer Einfluss geltend macht, worauf uns die Bilder von 1559 und 60 zu deuten schienen und was sich im folgenden noch stärken zeigen soll. Ein derartiger Einfluss lässt sich oft schwer durch genaue Kopie festlegen, er spricht sich in Floris gesamter Bildatmosphäre aus, was wir schon früher feststellen konnten.

Wir kommen zu einer Gruppe von Bildern, die ich gemeinsam besprechen möchte, wenn sie auch zeitlich etwas auseinander liegen, weil sie thematisch sowohl wie kompositionell zusammengehören und sich gut vergleichen lassen. Eine «Hl. Sippe» in St. Jaques in Antwerpen und 3 «Anbetungen der Hirten» in Prag, Dresden und Antwerpen. Das Prager und das Dresdener Bild gehören eng zusammen, da letzteres eine etwas verkürzte Wiederholung der Prager Komposition ist. Daran schliesst sich die — spätere — Antwerpener Anbetung. Die Hl. Sippe in der 5. Südkapelle von St. Jaques bildet den Uebergang der vorhin besprochenen Bilder zu diesem nach 1558 entstandenen.

Zwei der Bilder sind unsigniert (Antwerpen), sie lassen sich aber in der Besprechung so zwanglos in das Oeuvre des Floris einreihen, dass eine Einzelanalyse nicht den Nachweis dafür zu erbringen braucht, dass sie von ihm stammen. Die Möglichkeit der sicheren Einstellung ist Beweis genug.

Die hl. Sippe befindet sich in einer Halle, die sich in der Mitte mit einem Bogen nach der Strasse öffnet. Diese führt senkrecht in den Hinter-

grund und wird dort durch ein Tor mit einer Cypresse dahinter abgeschlossen. Wieder ganz ähnlich wie wir es von dem Stich und dem Genter Lukasbild kennen, verwandt auch der Lukretia. Vorn in der Mitte sitzt Maria, frontal das Kind auf dem Schoss, über das sich von rechts her wie die Brüsseler Maria eine Frau beugt, seine Hände fassend. Links Josef und die hl. Anna, davor links eine knieende Frau, rechts ebenfalls; sie beugt sich über eine Wiege. Ein Aufbau, der den Bogen der Hallenarchitektur wiederholt. Im Hintergrund in der Bogenöffnung steht ein Geistlicher mit einem Kind in den Armen, rechts eine Gruppe die man als Nebenepisoden des Hauptbildes ansehen kann: Maria und Josef mit Petrus und Johannes. Es kann sich aber auch um eine zur Hl. Sippe gehörige Gruppe handeln. Das Bild ist sehr nachgedunkelt und hängt dazu in einem dunklen Raum. Ein Photographie habe ich nicht erhalten können, so dass ich mehr darüber nicht aussagen kann. Farbig geht es mit den uns bekannten Bildern des 2. Drittels der 50er Jahre zusammen, also etwa der Bamberger Hl. Familie. Die Frauen noch bronzinohaft hell, die Männer bräunlich-weiss, blond und rotblond die Haare. In den Gewändern und in der Halle vorwiegend gelblich-rosa und geblich-braune Töne, davor ein stärkeres Oliv-Grünblau, die Strasse gelblich-weiss, die Architektur braungrau. Die Typen bleiben die bekannten. Das Bild wird um 1557 entstanden sein (86).

In den Prager, Dresdener und Antwerpener Anbetungen der Hirten ändert sich nun die Komposition sowie die Farbgebung, während Floris seine Typen bis in die letzten Bilder beibehält.

Die Gruppe der Anbetung baut sich von rechts unten nach links hinauf, verstärkt rechts durch eine mehr oder weniger grosse Anzahl von Zuschauern, von links her kommen noch Hirten und Tiere dazu, immer vom Bildrand überschnitten. Zunächst (Prag, Dresden) wird versucht, um die Hauptperson des in der Krippe liegenden Kindes einen Ring zu schliessen; durch Maria in der Mitte dahinter, links Josef, rechts einen Hirten, vorn als Rückenfigur gesehen eine knieende Frau. Den Raum zwischen ihr und Josef füllt ein Lamm. Daneben wird der Diagonalzug durch das Bild betont durch die isokephale (in der Diagonale gemeint) Reihe der sich zur Anbetung und Bewunderung drängenden Hirten und Frauen. In der Antwerpener Variation wird der Blick auf das Kind, von dem das Licht ausgeht, freigegeben (— ein raffaelisches Motiv, das sich bereits bei Orley findet. Wir bemerkten auch sonst bei Floris dies Zurückgreifen auf ältere Künstler. —) Maria hebt von ihm andächtig den Schleier. Die Gruppe der Anbetenden ist etwas abgerückt, die Rückenfigur der Frau zu einer seitlichen Kniefigur geändert, der links ein heran-

(86) Eine genauere Ansetzung wage ich nach einem einmaligen Besuch und einer Betrachtung, die ich nicht mehr nachprüfen kann, nicht zu geben.

tretender Hirte entspricht. Seine Armhaltung und Kopfhaltung führen die Linie des Halbovals rückwärts über Josef und hinab über die Anbetenden wieder nach vorn, einen Hohlraum um Maria und das Kind schaffend, in den der Beschauer mit hineingezogen wird und nicht wie bei der Komposition in Prag und Dresden ausgeschlossen (87). Die Tiere fehlen nicht, sind aber in ihrer Bedeutung für die Komposition gesunken, dafür ist rechts eine grössere Menge Anbetender eingeführt. Prag und Antwerpen ähneln sich in dem architektonischen Aufbau der Ruine (87 a), in die die Szene versetzt ist, im Dresdener Bild wird ein Stall angedeutet. Dies ist rechts und links verkleinert, sodass die Assistenten rechts und die Hirten mit dem Stab links fortfallen; Tiere, vom Bildrand überschnitten, sind geblieben. Es erscheint durchaus als die reifere Komposition, die mit geringerem Aufwand gleichviel oder eher mehr besagt als die grössere in Prag. Sie wirkt geschlossener, überzeugender im Aufbau, der geschickt unterstrichen wird durch den Holzträger (umgewandelt aus der Säule) an den sich der Hirt rechts mit der Hand lehnt und der bewusst den Josef links mehr an den Bildrand zieht, wie auch die Knieende vorn. Der Hirt ist durch eine kleine Aenderung im Ausdruck wesentlich symphathischer geworden, wie alle Gesichter ihre Glätte verloren und eine grössere Einfachheit und Innigkeit bekommen haben. Das an der Krippe kauernde Lamm ist etwas unglücklich geraten und dürfte einer Schülerhand seine Entstehung verdanken, man vergleiche dagegen das Bamberger. Aber im ganzen sind die überaus feine, lockere Behandlung der interessierten Gesichter — chrakteristisch sind bei der Modellierung die leichten dunklen Striche unter den Augen (89) — der vollen Haare, die dünn die Farbe auftragende breite Malweise, mit der der weiche Fall der Gewänder gegeben wird, ein Beweis für die Eigenhändigkeit des Bildes (88).

---

(87) Prag, 1,305 Höhe : 1,95 breit, signiert in der Mitte der Säule: ET. IV.

Dresden 1,26 m Höhe : 1,25 Breite, ebenso signiert, unten rechts. Antwerpen 2,51 h. : 1,96 br., im Katalog als Mittelstück des nach van Mander für die Gärtner gemalten Altares angeführt.

(87 a) Auf Stichen röm. Gebäude, die von Cock 1565 herausgegeben sind, ist sie durch die Aufschrift als Palatin gekennzeichnet.

(88) Leider kenne ich das Bild in Prag nur aus einer Photographie und kann so über die Qualität der Malerei nichts aussagen.

(89) Durch die klare Lesung der Signatur ET. IV. fällt die Vermutung von E. Fétis im Bulletin des Comiss. d'art et d'archéol. pag. 225 fort, der wie A. Michiels glaubt, dass das Bild von Hieronymus Franken gemalt sei, sie lasen das dreifache F. als H. F. und Fétis deutete das folgende auf Signatur eines Schülers.

Was auf Oberitalien in der Komposition hinweist, ist nicht allein das wärmere Kolorit vor dunklem Grund und gewisse Beleuchtungseffekte, sondern einzelne Erscheinungen, so die knieende Rückenfigur, deren Fussohlen man sieht, der Hirte mit dem Lamm unter dem Arm, die vom Bildrand überschnittenen Esel und Lämmer, auch der Typ der jungen Leute hinten im Antwerpener Bild und der Greis dort, und zwar weist alles dies auf Bassano hin, dessen Gemälde in den 50er Jahren Venedig überschwemmten. Sonst ist von einem Einfluss gerade Bassanos auf Floris nichts zu finden: er nimmt also auf, was ihm im Moment adäquat ist und da ist eben in der späteren Zeit Venedig ihm bedeutender als Rom.

Das Dresdener Bild, das sich an das Prager anschliesst, zeigt im Kolorit dunkle, kräftige, volle Töne, vorherrschend blaugrün und dunkelkarmin, dazu gelb in verschiedenen Abstufungen vom Hellen vorn (Rükkenfigur) bis zum Dunklen des Josefsgewandes weiter zurück vor einem dunklen Hintergrund, in dessen grünliche und gelbbraune Töne die Hauptfarben gebettet sind.

Das Antwerpener Bild betont den Mittelpunkt noch energischer. (Abb. 11). Die zahlreichen ausgestreckten Hände weisen darauf hin, die vom Kind ausgehende Helligkeit ist stärker. Es liegt weiss und blond auf dem goldgelben Stroh, Maria ganz in weissen, bis zu Schiefer spielenden Tönen. Das Licht spielt auf den Gesichtern und den Gewändern der Nahestehenden, lässt ihre betend und in Bewunderung erhobenen Hände sich plastisch aus dem Dunkel abheben und lässt das schwefelgelbe Kleid des jungen Hirten links mit den zinnoberfarbenen Knöpfen hell aufleuchten. Die Nebenfiguren sind farbig beschränkt auf braun, vom gelblichen zum Lilabraun, nur einige kräftigere Akzente in grünblau sind hineingesetzt. Das Ganze ist tonig und weich gemalt, mit einem starken Empfinden für den Reiz von verschwimmendem Hell und Dunkel. Auch hier muss die Eigenhändigkeit betont werden. Die Variation besagt nicht, dass ein Schüler sie ausgeführt haben muss. Hier zeigt gerade die mehrfache eigene Beschäftigung Floris' Interesse an diesem Thema. In dieser mehr malerischen Einstellung ist der Einfluss Venedigs spürbar, der zunächst, in Prag und Dresden, in gewissen Kompositionselementen sich aussprach.

Die Antwerpener Anbetung ist eins der qualitätsvollsten Bilder des Floris, das in seinr sicheren Umgestaltung des Uebernommenen, der erheblich stärkeren seelischen Durchdringung des Dargestellten wie in seinem Bildaufbau auf eine spätere Epoche weist, als die etwa 1558-59 entstandenen anderen Anbetungen. Die weiche sichere Art der Malerei, die die Härte der früheren Zeit verloren hat, führen bereits in das letzte Jahrzehnt des Künstlers; das Bild ist um 1562-63 etwa anzusetzen. (1564 erscheint ein Stich bei Philipp Galle und zwar nach der Prager Variation, der einmal klar zeigt, wieviel bei einer Uebernahme der Kompisition und Stellung doch in der Einzeldurchführung vom Stecher geändert wird.)

Neben der Brüsseler Hl. Familie erscheint als die innerlichste, späteste Schöpfung dieser Periode ein Altar in St. Leonard in Lèau. (Abb. 12). Es ist ein dort dem Coxcie zugeschriebener Flügelaltar mit folgender Darstellung: In der Mitte Christus zwischen den Evangelistensymbolen, vom Engel gekrönt, auf Wolken vor einer grossen Helligkeit, auf der Erde knieend links Johannes der Täufer, rechts eine Frau, die der Magdalena der Kreuzigung von 1554 sehr ähnelt, aber wohl als Maria gedacht ist (90). Der linke Flügel zeigt vor einer weiten Landschaft mit Gärten und Häusern, deren vorderstes gross links an den Bildrand gesetzt ist, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, der, umfangen von seinem Vater, zu dessen Füssen sinken will. Der rechte Flügel die Erzählung vom ungetreuen Haushalter. Die Abrechnung wird an einem Tisch vorn gehalten in einer Halle, die sich zum Ausblick in eine Stadt mit weiten Plätzen, von einzelnen Figurengruppen besetzt, öffnet. In dem dreieckigen Altaraufsatz Gottvater .

Zunächst fühlt man sich stark erinnert an die Komposition der Flügel der 1571 beendeten Anbetung der Könige in Brüssel und glaubt, hier nach der bewegten Schöpfung der beiden Jüngsten Gerichte den beruhiggen sich doch starke Unterschiede hervor. Vorab der, der in den späten Flügeln kirchenartig dunklen, geschlossenen romanischen Architektur, die wiederaufnimmt, was die ersten Romanisten des Jahrhunderts an Bauten verwandt hatten. Hinzukommt eine freiere Beweglichkeit der Evangelisten. Im Vergleich dazu sind die Bewegungen und Stellungen der Gestalten des Lèau-Altares eckig und steif, besonders auf dem rechten Flügel, der sich in seiner ähnlichen Anlage des Vordergrundes von selber zum Vergleich mit 1571 anbietet. Im einzelnen zeigt die Figur des Mannes mit der Mütze rechts im Hintergrunde des rechten Altarflügels in Lèau, dessen Kopf noch direkt auf dem Rumpf aufsitzt, deutlich den Unterschied zu den selbstverständlich freibewegten Lukas und Markus, die im Typ ihm ähnlich sind. Auch scheint die feine, ganz mit Nuancen von braun und rot arbeitende lokalere Malweise in Lèau noch zu fehlen, der Altar scheint stärker in den Farben und wenigr weich in den Uebergängen der Farbtöne zu sein. Der Beleuchtungseffekt ist, trotz des vor den geöffneten Himmel gesetzten Christus in Lèau, in der von hinten nach vorn stärker werdenden Aufhellung der Kirche bedeutender.

Ist der Altar aber nicht in der Zeit der späten Evangelisten entstanden, so steht er noch vor den kompositionell und in der Darstellung der Einzelfiguren ein so grosses Können und ein Schaltenkönnen mit gegebenem verratenden Jüngsten Gerichten; und wir entsinnen uns, anlässlich der starken Neigung zu rahmengerechten Linien und Formen (als Mittelachse der

(90) Welche Bedeutung dieser Mittelkomposition symbolisch oder dogmatisch zukommt, ist mir nicht bekannt.

aufrecht sitzende Christus, in den Flügeln links vor allem der Vater, rechts der Herr des ungetreuen Haushalters, dazu die Achitektur), der Tendenz der zweiten Hälfte der 50er Jahre mit ihrer Beruhigung der Komposition gegenüber den Bildern der ersten 50er Jahre und ihrer Verinnerlichung, die uns eben am ausgeprägtesten in der Brüsseler Hl. Familie entgegentrat. Hinzu kommt ein Gewinnen des Freiraumes in den Flügeln und ein Blicken gewissermassen ins Unendliche im Mittelbild, was dem Brüsseler streng geschlossenen Raum noch fehlt. Die Landschaft des linken Flügels erinnert bereits an das Bild von 1560, ganz stark aber ist die Aehnlichkeit des verlorenen Sohnes dort mit dem Adam des Florentiner Bildes. Identisch sind die Köpfe mit den eigenartig schwermütigen Augen, der nicht auffällig grossen geraden Nase, dem schön geschwungenen Mund, die Umrahmung des Gesichts durch den schmalen dunklen Bart, die Hände mit den leicht gespreizten, viereckig zulaufenden Fingern. Sehr ähnlich die stark malerische Modellierung des Nackten, das Herausarbeiten des Armansatzes, das Verdeutlichen des Schlüsselbeins durch Vertiefen der Schatten in den tiefer gelegenen Partien und identisch ist dies wiederum in der Figur des knieenden Johannes in der Mitte. Prachtvoll dessen kantiges dunkles Gesicht (91). Der nichts mehr von der Ueberbetonung des Anatomischen aus der Zeit des Engelsturzes oder später des Jüngsten Gerichts verratende Christuskörper, sehr stark italienisiert und idealisiert, zeigt in der Weichheit der Behandlung Verwandtschaft mit der Eva. In die Zeit um 1560 führt uns auch die Neigung, das lebhafte Spiel der Hände, wie es auf der spätesten Anbetung der Hirten in Antwerpen auftritt, als Gestus und Kompositionsfaktor in das Bild aufzunehmen. Ein wenig härter erscheint an manchen Stellen noch die sonst sehr ähnliche Wiedergabe des Stofflichen. Typen wie die Assistenten im rechten Flügel erinnern noch an frühe von Lombard übernommene Figuren, von dem auch das Besetzen des Platzes mit kleinen Einzelgruppen herzurühren scheint. Wir finden diese Typen z. B. im Mittelbild der Arnstädter Kreuzigung; aber es sind hier Nachklänge im Vergleich zu dem, was das Bild an Neuem bringt. Frappant ist vor allem die so ganz verschiedene Gestaltung des Christuskörpers, der das erstemal den nordischen, fast noch spätgotischen, das anderemal den italianisierten Typus vertritt.

Nach allem sind die Aehnlichkeiten mit dem Bild von 1560, ein Auswirken der Tendenzen der späteren 50 Jahre in diesem Altar am ehesten zu finden und wir werden nicht fehlgehen, wenn wir ihn um 1560 vor die späte Anbetung der Hirten in Antwerpen setzen.

---

(91) All dies lässt die Annahme, dass Floris ohne Schülerhilfe den Altar gemalt habe, durchaus berechtigt erscheinen. Jedoch fehlt dieser Behauptung die Sicherheit, da der Altar mir nur aus der Reproduktion bekannt ist.

Die 1559 entstandene «Eva» und die Komposition von 1560: «Adam und Eva», ferner das «Mahl der Meeresgötter» von 1561 zeigen, dass um diese Zeit Floris sich wieder intensiver mit dem Nacktfigürlichen beschäftigt, wozu ihm das alte Testament und antike Sagen oder Genreszenen, auch Allegorien den gewünschten Anlass geben.

In einem Aufsatz über Bilder des Floris in Russland bilden Bosschère-Trubnikoff (92) eine «Caritas» ab, die auch ein Monogramm tragen soll, damals im Besitz Sèmènoff - Tianchansky. Auch Winkler nimmt sie in das Oeuvre des Floris auf. Die auf der Kante eines Prunkbettes halb sitzende nackte Frau erscheint als die nach rechts gewandte Wiederholung der Eva aus dem Bilde von 1560 in Florenz. Derselbe schlanke lange Oberkörper, die angewinkelten verkürzten Oberschenkel, die gleiche Beinstellung. Das vollere Gesicht weist auf die Venus und Pallas des Parisurteils (siehe unten), wie die Caritas auch in der Haltung der Pallas ähnelt. In die Nähe dieser beiden Bilder gegen 1560 wäre die Caritas anzusetzen. Was die Zuschreibung erschwert, sind die drei Kinder, deren gestellte, unkindliche Pose, deren Körper und Kopfbildung, dunkle Augen und Haare dem robusten Kindertyp des Floris wenig verwandt erscheinen. Ueber die Eigenhändigkeit lässt sich nach der Reproduktion nichts aussagen.

Ebenfalls in russischem Privatbesitz befindet sich das Parisurteil (92 a).

Zu dem Parisurteil existiert eine (schätzungsweise 21 cm hohe zu 27 cm breite) lavierte Federzeichnung in Erlangen. Grisailleartig auf braunem Pergament.

In dem oben bereits erwähnten Inventar des duc d'Arschot ist unter Nr. 85 angeführt: une autre pièce sur bois de 10 p, de longueur et 7 1/2 p. de hauteur.... contenant le Jugement de Paris de la même main de Floris.

Unter Nr. 87 derselben Sammlung ein ähnliches Thema, Paris zwischen Venus und Pallas. Die Masse des Bildes in Russland sind nicht angegeben, so dass man nicht behaupten darf, dass es das Bild der Sammlung Arschot sei, das wir vor uns haben. Auch deutet die Verschiedenheit der Zeichnung und des Bildes selbst darauf hin, dass sich Floris mit dieser Komposition eingehender beschäftigt und auch von ihr wohl mehrere Variationen geschaffen hat. Das wird bekräftigt durch eine weitere inventarische Notiz in den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelbergerschlosses, Inventar 29. 9. 1685: Ein gross Stück Judicium Paridis, da Venus gekrönt wird; auf Holz gemalt von Frans Floris, mit einem taffeten Vorhang.

Figuren und Bildelemente sind in der Zeichnung und in der Aufführung die gleichen: ausser den Hauptpersonen, Paris und die drei Göttin-

(92) Staryè Gody, März 1910.
(92 a) Staryè Gody, 1910.

nen, sind neben Merkur noch Amor und die geflügelte Viktoria, die der Venus den Lorbeerkranz über das Haupt hält, übereinstimmend eingeführt. Sehr ähnlich ein gekappter Baum, dessen erhalten gebliebener, gebogener Nebenstamm sich am Boden hinzieht, im Hintergrund links einige Bäume, vor ihnen eine gefasste Quelle, rechts ein einzelner Baum. Der Unterschied besteht in der Gruppierung dieser Elemente. In der Zeichnung, vorn fast in der Mitte, frontal Paris, der der im Profil zum Beschauer neben ihm stehenden Venus den Apfel reicht; zwischen beiden schiebt sich der runde Kinderkörper Amors mit seinem neugierigen Kopf vor. Juno und Pallas sind nach rechts in die Tiefe zurückgeschoben, letztere fast als Rückenakt wirkend, erstere als eine stehende Facefigur, auf die Mittelgruppe weisend eine starke Reminiscenz an den oben erwähnten Engel des Zuges der Heiligen Ursula von Tintoretto. Von rechts schwebt parallel zum oberen Bildrand die Viktoria heran; zwischen den beiden Bäumen, die rechts und links neben Paris aufwachsen, Merkur. Durch die Senkrechten und Wagerechten der Aeste, durch das Dominieren der Vertikalen, durch die kompositionelle Beziehung aller Nebenfiguren auf die Hauptszene und durch die Entsprechung der Face und Rückenfigur der beiden Sitzenden (Paris und Pallas) und der Stehenden (Venus und Juno) unterscheidet sich die Skizze von dem Bild, das wesentlich freier komponiert ist. Hier sind die Figuren fast nachlässig in ein Oval um einen Freiraum gesetzt und gestellt; in ihrer biegsamen Haltung weniger wagerecht, in ihren Posen nicht so korrespondierend. Wunderschön der geschwungene Rückenakt der im Vordergrund sitzenden Juno und der prachtvolle in die linke Bildecke gesetzte Merkur mit seinem ausgeprägten jugendlichen Kopf. Die Profilköpfe der Venus und Pallas zeigen den ausgebildeten, ins Ideale gesteigerten Floristyp. Für den Lockenkopf der Viktoria dürfte man vielleicht die Rötelzeichnung aus der Sammlung Savigny im Berliner Kupferstichkabinet heranziehen, die denselben Kopf, wohl etwas früher entstanden, zeigt. Mit stärker malerischem Empfinden als in der Skizze wurden die nackten Menschenkörper und der warme dunkle Hintergrund aufeinander abgestimmt. Dazu haben die Körper die befangene Eckigkeit ihrer Bewegung verloren und das Gegenüber von Venus und Paris ist hier so reizvoll wie das von Adam und Eva in Florenz. So wäre das Bild etwa 1560-61 anzusetzen, während die Zeichnung nach allem vorhin Gesagten noch in die 50er Jahre gehört. In dem Bild wird gegenüber der Skizze die erneute Beschäftigung mit Tintoretto klar (erklärt durch die Rückkehr des Marten de Vos). Und zwar ist es diesmal nicht die Figurenbildung allein, sondern es findet eine Auseinandersetzung mit Tintoretto'schen Kompositionsideen statt. Neben dem an den venezianischen Adam in der malerischen Modellierung des Rückens gemahnenden Merkur, der mit Licht und Schatten arbeitenden Malerei der biegsamen Frauenkörper (man vergleiche die befangene Venus der Skizze mit der des

Bildes, oder die beiden weiblichen Rückenakte, auch die elegantere Haltung des Paris gegen eine abrupte Bewegung in der Skizze), — neben diesen Einzelheiten ist es eben jenes nach vorn geöffnete Oval der gross vor eine fast nur zu ahnende weite Landschaft gesetzten malerisch-plastischen Figuren, die sich weich aus dem Hintergrund lösen, das an Tintoretto erinnert. Das Dresdener Bild der «Musizierenden Frauen», in den 50er Jahren entstanden, zeigt die Verwandtschaft, die Floris anstrebt (93).

Hinzuzufügen ist die starke Aehnlichkeit der Venus auf dem Erlanger Blatt mit der Zeichnung des Brüsseler Skizzenbuches, zweiter Teil S. 132, einem der wenigen von Floris signierten Blätter. Diese Neigung zur Rundkomposition haben wir in den ersten 60er Jahren ja schon beobachtet in der Anlage der Meeresgötter und der Anbetung.

Daran schliesst sich stilistisch das etwa 1 m hohe zu 1 1/2 m breite, FF signierte Bild der «Venus mit Amor und Tauben», bei Gurlitt, nach dem man sich die Farben des russischen Bildes etwa vorstellen kann (94). Floris hat nicht allein die neuartige Komposition angelegt. Die flotte weiche Malweise, dünn die bekannten Farben auftragend, die Bildung der Körper und Gesichter, der breithingestrichene Stoff zeigen, wo das Bild nicht restauriert ist, seine eigene Hand bei der Ausführung. Die Körper in blassem Fleischton, umhüllt von dem Rot des Mantels der Venus, der Flügel des Amor: Sein Köcher und Bogen spielen von gelblichen und Lachstönen zu dunklem Purpur. In einer Umgebung von braunen und grünen Farben. Dunkeloliv das Baumwerk, grünschwarz der Stamm, gelbbraun der Boden und grünbraun der Krug. Im Hintergrund eine Landschaft, die links von grossblätterigen Bäumen, vor denen wie im Parisurteil eine grosse Amphora liegt, rechts von einer Säulenarchitektur verdeckt ist. Venus sitzt nach rechts gewandt, das rechte Bein lang vorgestreckt, das linke darunter geschlagen. Ihr rechter Arm ist auf den rechten Oberschenkel gestützt, der linke Arm dem Amor entgegengestreckt, dem sie sich zuneigt. Er sitzt hinter einem diagonal ins Bild gelegten Baumstamm, ihr seinen rechten Fuss entgegenstreckend; vor der Amphora links die Tauben der Venus, darunter Weinranken und -Laub. Der Kopf der Venus mit den perlengeschmückten rotblonden Haaren und weissem Schleier zeigt das bekannte gutgeschnittene Profil der Juno aus dem Parisurteil oder der Eva aus dem Bild von 1560. Der Amor mit kindlich -

(93) Das Bild macht einen sehr guten Eindruck; jedoch lässt sich nach der Abbildung der Zeitschrift nichts über die Unterscheidung von Meister- und Schülerhand sagen.

(94) Leider ist das Bild (Holz) sehr restauriert, die ganze linke Partie, dazu beider Gesichter und der Fuss der Venus.

runden Körperformen, dem gleichen rotblonden Krauskopf mit gewölbter Stirn und etwas eingedrückter Stumpfnase in dem pausbäckigen Gesicht, wie sie Floris' Christkind der Bamberger Hl. Familie hat. Das Inkarnat ist wärmer im Ton. Das ganze Bild sehr viel malerischer in der Wirkung; wie auch seine Tendenz, gleich mit der des Adam- und Evabildes oder des Parisurteils, von der zeichnerischen und mit plastischen Figuren linear komponierenden des ersten Drittels der 50er Jahre ganz verschieden ist (95).

Hier spricht sich der Einfluss Tintoretto's kompositionell wie im Kolorit und in der im Vergleich zur Frühzeit wesentlich malerischen Körperbehandlung aus. Und zwar wäre hier das Bild der «Susanna» im Louvre heranzuziehen, das, im Anfang der 50er Jahre entstanden, dies Ineinander des hellen Körpers mit den roten Tönen des Gewandes und den dunklen der Bäume in ähnlicher Weise zeigt. Auch zu der gewagten Ansicht der Venus mag Floris durch Bekanntschaft vielleicht Tintoretto'scher Freskenzkizzen gekommen sein.

Dieselbe Anregung verrät die «Susanne mit den beiden Alten» (Signatur FF ET. IV. auf dem Gefäss rechts vom Kopf der Susanna (96), der Sammlung Ferroni in Florenz. Sie erinnert an Tintorettos Wiener Susanna. Auch hier der helle Frauenkörper, leichte kostbare Stoffe vor dunklem Laubhintergrund, ein Ausblick in den sorgfältig angelegten Garten. Im Vordergrund parallel zu der niedrigen, wagerechten Bassinmauer, die hinter ihr verläuft, sitzt Susanna mit den typischen langen, fein geschwungenen Gliedmassen, den Kopf aus dem Bild gedreht. Von links herauf schreitet ein Greis; neben der Balustrade, sich aufstützend, sodass nur Kopf und Rumpf sichtbar werden, erscheint der andere. Wenige Figuren, betonte Senkrechte und Wagerechte, ein Kompositionsschema, das wir schon aus den 50er Jahren kennen. Aber die eingehendere Behandlung des Stofflichen wie die Wiedergabe des weichen Samtes der Männerröcke, der fliessenden Seide der Gewänder Susannas, die schmiegsame Modellierung des Frauenaktes, der hell sich in die dunkle Umgebung einbettet, das Spiel von Licht und Schatten im Vordergrund, in den Gesichtern und Gewändern deuten zu stark auf Venedig. Dazu sprechen die Behandlung und Zeichnung der Köpfe und Hände, die Verfeinerung des Sinnlichen und Reizvollen, die grössere Schönheit des Frauenkopfes und die Aehnlichkeit mit dem Rückenakt der Juno des Parisbildes zu stark, als dass man

(95) Venusbilder sind in den Inventaren vielfach aufgeführt, ohne dass sich eins findet, dessen Beschreibung genau auf diese Variante passt.

(96) Erwähnt bei Dirksen 1914: Die Gemälde des Marten de Vos; während es Hoogewerff 1912 noch Marten de Vos selbst zuschrieb. Die Signatur wurde früher nicht gesehen.

das Bild noch in die 50er Jahre setzen könnte. Es verfolgt den Weg, der 1560 in dem Bild der Uffizien angebahnt wird und gehört als eigenhändiges Werk in das erste Viertel der 60er Jahre. Im Inventar einer Auktion von 1674 (97) zu Dordrecht wird im Besitz der Maria von Rommerswael eine lebensgrosse Susanne erwähnt. Ferner war bis 1648 im Prager Nationalmuseum, dann von den Schweden mitgenommen eine: «Susanna im Bad mit den zwei Alten von Floris Original (da Christine von Schweden nach Rom ging wäre es möglich, dass das Bild so nach Italien gekommen ist.)

In London befindet sich bei Durlacher Bros ein grosses Gemälde Höhe 1,70 m : Breite 2.57, Diana und Actaeon, ehemals dem Primaticcio zugeschrieben, von Friedländer (Katalog 1917-18), Goldschmidt, Mayer auf Floris bestimmt. Als Sujet bedeutet es für Floris nichts Ungewöhnliches. Es findet sich als Zeichnung (98) und in verschiedenen Inventarangaben. Bei Duc' d'Arschot Nr. 84 10 1/2 p breit, 7 p hoch, ein: Bad der Venus mit anderen Göttinnen Actaeon in einen Hirsch sich verwandelnd, von Floris. Bei van den Branden als Privatbesitz im 16. Jahrhundert, ein Bad des Actaeon, was vermutlich eine falsche Bezeichnung ist und Bad der Diana, belauscht von Actaeon, bedeutet. In den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses und im Inventar 1685: ein gross Stück mit Nymphen von einem Floris.

An einem Bassin sitzt Diana von ihren Nymphen bedient, aufgeschreckt durch Actaeon, der von links herantritt; nach der Seite entfliehen zwei Nymphen. Der schöne gebogene Rückenakt der kauernden Dienerin, die Diana die Sandalen bindet, ist ähnlich denen, die wir aus der Juno des Parisbildes oder der Florentiner Susanna kennen. Die Haltung der Nymphe rechts, die Kopftypen, der der Diana und der Nymphe hinter ihr, fast identisch einem Studienkopf bei Nostitz (siehe unten) sind uns bekannt. Die Hand des Actaeon mit den Fingern, deren Knochenstruktur man durchspürt, wie beim Adam, oder auffallend ähnlich in den Händen des hinteren Greises des Susannenbildes, dies alles weist auf Floris. Die vielfigurige Darstellung der beginnenden 60er Jahre, wie das «Mahl der Meeresgötter» und das «Parisurteil», vorwiegend im Breitformat, wird weiter ausgebildet. Es ist eine freie Komposition, grosszügiger und zerstreuter als besonders 1561 und auch das Parisurteil, ganz gebaut aus Körper- und Bewegungslinien. Hier klingt noch einmal Tintoretto an, etwa in der Dresdener Komposition der «Musizierenden Frauen». Auf ihn weisen auch Haltungen wie der der Diana selbst oder der Rückenakte in ihrer weichen Biegung. Die Freude am Malerischen, die bis zu den perlendurchzogenen blonden Haaren, der spiegelnden Silberrüstung und dem

(97) Oud Holland 1910, 14.

(98) Sale Sotheby 1920, 7.—10. Dezember, London, (unzugänglich).

schäumenden kleinen Bach geht. Schwachheiten in der Ausführung wie z. B. die ganz starre, leblose Linie von der Achsel zum Knie durchlaufend der fliehenden Nymphe links, oder die schwunglose Kurve des gebogenen Rückens der Frau rechts im Gegensatz zur Dienerin hier oder der Venus bei Gurlitt lassen vermuten, dass das Bild nicht ganz eigenhändig ist. Dagegen verrät die flotte lockere Art, in der die Windhunde gemalt sind, wieder Floris selbst. Die Landschaft macht nach der Wiedergabe einen reichlich späten Eindruck, sehr weich und verschwommen, sie scheint übermalt zu sein. Auch die Farbigkeit des Bildes scheint grösser als bei den anderen.

Zu diesen Kompositionen der ersten 60er Jahre gehören noch, ebenfalls im Breitformat, eine «Ceres mit Früchten und einem Faun» — links hinter ihr — (Privatbesitz); der Kopf ist der der Diana des Londoner Bildes. (Ich sah nur einmal kurz eine Abbildung und kann deshalb keine eingehende Besprechung wagen).

Ebensowenig über das Bild in Münster die «Schmiede des Vulkan», das nach einem kurzen Eindruck um 1560 anzusetzen ist. Die Venus ist dem Frauentyp dieser Zeit am nächsten, ähnliche männliche Akte finden sich im Mahl der Meeresgötter und die Farbgebung nähert sich der Gurlittschen Venus.

Eine grosse Anzahl männlicher und weiblicher Studienköpfe, wie wir sie zu dem Bild von 1561 gefunden hatten, findet sich neben diesen Kompositionen in Galerien und im Kunsthandel. Sie sind alle ähnlich in der Bildgrösse. Einen Anhalt zu ihrer Datierung geben neben den besprochenen Bildern die beiden ins Jahr 1561 datierten Köpfe. Um sie lassen sich einige andere gruppieren.

Der komplizierten Dreiviertelrückenansicht des Männerkopfes (ehem. Fröhlich, Wien) mit der klaren Durchzeichnung der Schulter und des Halsansatzes, dem scharfen schönen Profil mit malerischer Binnenzeichnung, geschickter Behandlung der Bildfläche in ihrer grossen Aufteilung in helle und dunkle Partien und einer gewissen räumlichen Wirkung — durch die Drehung des Kopfes und die Blickführung von vorn rechts über den Rücken und Hals nach links in die Tiefe, der das Gesicht zugewandt ist, sowie durch den Schmuck der plastisch geformten Muschel, die die Gestalt vom Bildrand zurückdrängen — dieser späteren Stufe der Entwicklung können wir einige Köpfe voransetzen. So den Vitellius in Dresden, den Bramante in London, den Christuskopf in Schwerin und zwei Apostelköpfe in Berlin und Hermannstadt. Sie sind zum Teil signiert und zeigen die flotte, beim Vitellius auffallend schmissige Malweise des Floris.

Dieser signierte Dresdener Imperatorenkopf (99) gehört in die Frühzeit des Floris. Spricht schon das Sujet dafür, das wir in zahlreichen Sti-

---

(99) S. n. S. oben rechts Signatur 0,45 hoch : 0,35 breit.

chen bei seinem Lehrer Lambert Lombard finden und das Floris in seinen späteren Perioden allein nicht wieder aufgegriffen hat — die Antike regt ihn in späterer Zeit mehr sekundär durch andere wirkend an — so ist auch seine Ausführung in der betont freien Malweise bezeichnend für den noch jungen Künstler. Interessant dabei ist wie Floris, ähnlich wie später Rubens, sich bemüht, bei der Uebertragung in die Malerei Leben in das Gesicht zu bringen. Man vergleiche dazu das Vorbild, das wir in einer Plastik zu suchen haben. Damals waren — fälschlich — unter Vitellius Namen eine Anzahl Porträts bekannt, darunter eine Büste in Florenz. Wenn nicht auch hier Tintoretto der Anreger und Gebende war, von dem zwei Zeichnungen des Vitellius, mit starken Licht- und Schattenwirkungen, im Museum in Oxford existieren. (Unpubliziert, s. v. d. Bercken — A. L. Mayer). Die Belebung ist Floris im Vergleich zu den leeren antikischen Köpfen des Salomourteils glänzend gelungen. Ausserdem ist der Strich locker geworden, sehr sicher und leicht, man beachte vor allem die federartige Haarwiedergabe. Dort fehlt die Modellierung der Köpfe noch fast ganz, während hier mit Lichtern und Schatten das fette, breite Gesicht mit den kleinen scharfen Augen unter beschatteten Lidern sehr geschickt durchgeprägt ist. Dabei steckt das Ganze noch sehr gepresst im Rahmen; ganz unverhältnismässig flächenhaft zu dem plastischen Kopf sind die Hals-, Schulter- und Brustpartien behandelt, alles mit einem Blau, der Farbe der Tunika überstrichen. Daraus hebt sich von dunklem Hintergrund das fette Gesicht sehr weiss ab. Dies neue Durcharbeiten antiker Vorbilder im Gegensatz zur einfachen Uebernahme des vom Lehrer als «antik» Gebotenen einerseits, die lockere Malweise andererseits sprechen dafür, den Kopf nach der Italienfahrt anzusetzen. Zu hoch hinaufgehen darf man aber nicht wegen des sehr kalten Kolorits und der noch ungeschickten Einstellung in den Bildrahmen.

Hier muss ein von Friedländer auf Floris bestimmter Kopf in London angefügt werden, den er wohl nach einer Medaille gemalt hat. Ein Bramante, der einem flüchtigen Eindruck nach, auch zeitlich sich dem Vitellius anschliesst. Neben der Malweise spricht bei beiden auch die frühe Entstehungszeit für eigenhändige Ausführung.

Die Studie zu einem kreuztragenden Christus in Schwerin bezeichnet F. F., wird wahrscheinlich für den Genter Kreuzaltar gemalt sein (100), von dem wir durch den Arnstädter eine gute Vorstellung bekommen haben. Zu der Arnstädter Kreuztragung kann er nicht gehören, dort ist Christus schon hingesunken, hier hält er noch beide Hände am Kreuzesstamm, ist also wohl noch schreitend gedacht; auch ist durch einen Ver-

(100) Höhe 0,48, Breite 0,34, — erwähnt bei Winkler und Wurzbach und im Katalog. Oder stammt er aus einem, im ganzen nicht gelungenen, Bilde und wurde dann, (in seinen Massen abgestimmt) als Studienkopf benutzt?

gleich mit Arnstadt nicht der gelblichweisse, mattrot gemusterte Kreisabschnitt in der rechten Bildecke zu erklären (ein Heiligenschein?): aber in der Malweise wie im Kolorit steht er Arnstadt nicht fern. Lilaweisslicher Fleischton mit bläulichen Schatten, schwachrote Lippen, Haar und Bart braun bis rotbraun, ein karminbraunes Gewand, nach oben links durch gebliche Töne aufgehellt, das Kreuz dunkelgrünbraun. Floris arbeitet bereits malerischer; durch die tieferen Schatten auf der linken Gesichtshälfte erscheint der Kopf mehr ins Dreiviertelprofil gedreht, raumbildend; desto heller die vom Licht getroffene rechte Partie des sehr blassen, blutleeren, schmerzverzogenen Gesichtes. Die Schulter ist gleichfalls mehr gedreht und erscheint dadurch nicht mehr als Farbfläche wie beim Vitellius, der daneben noch etwas undifferenziert wirkt.

Zu den besten Köpfen dieser Art gehören zwei Apostelstudien, der eine ein Facekopf bei Rochlitz in Berlin, der andere im Profil, anscheinend ein Petrus mit der Schifferkappe in Hermannstadt. Das Bild bei Rochlitz — unbedingt eigenhändig — trägt oben die Signatur FF (Abb. 14). Es ist sehr leicht und flott gmalt, die Farbe dünn aufgetragen, so dass die Untermalung stellenweise durchschimmert; grün unter dem braunen Grund, von dem sich der kluge energische Kopf, von links beleuchtet, heraushebt. Dichtes, bereits meliertes, braunes Haar, ein voller rotbrauner Bart, erhöhen den Eindruck des faltendurchfurchten Gesichts, mit der hohen Stirn, tiefen Augen und grossen Nase. Die rechte Gesichtspartie liegt im Schatten, links ist sie aufgehellt, wie das an der Schulter sichtbare rote Gewand, das im Kolorit von Ziegelrot zu Dunkelrot herüberspielt. Dieser Kopf bedeutet neben dem des Meergottes denjenigen, von dem sich am leichtesten die Verbindung zum kommenden Barock herstellen lässt. Diese Sonderstellung des Floris: halb Manierist, halb Vorläufer des Rubens, wird hier sehr deutlich. Der Kopf ist wegen seiner sehr energischen Pinselführung, der einfachen Einstellung in Senkrechte und Wagerechte des Bildrahmens, sowie wegen der Farbgebung um 1555 etwa anzusetzen. Etwa gleichzeitig wohl der Hermannstadter Profilkopf, der in der Durcharbeitung des Gesichts mit tiefliegenden Augen dem vielleicht als «Paulus» anzusprechenden Berliner Kopf nahekommt.

Aehnlich wie der Dresdener Vitellius in den Bildrahmen gesetzt, ebenfals ein Facekopf, der noch unbeholfen auf dem Rumpf sitzt, ist das Brustbild einer Diana (? jedenfalls trägt sie als Diadem einen Halbmond) im Berliner Kunsthandel (101).

Die Erinnerung an venezianische Eindrücke (Tintoretto Frühzeit) ist

(101) 0,42 hoch zu 0,32 1/2 breit, jetzt vergrössert, von Friedländer auf Floris bestimmt.

noch stark. Entsprechend der in Italien üblichen Charakterisierung von Frauen- im Gegensatz zu Männerköpfen, erscheint uns dieser im Vergleich zum Vitellius glatt gemalt. Eine Modifizierung ist schon versucht, aber dabei abrupt die rechte Bildfläche ganz in Schatten gelegt. Auf dunklem Grund ein Kopf in hellem Inkarnat mit blaugrauen Schatten modelliert, die Floris besonders zur Hervorhebung der Augen anbringt, lächelnd mit etwas geöffnetem Mund, dessen geschweifte Lippen breit nebeneinanderlaufend enden und einer Nase mit geradem, breiten Rücken. Die lockigen Haare venezianisch blond, perlendurchflochten, mit aufgesetzten weissen Lichtern, sich hell auf dem Haar abhebend, das gekrauste offene Mieder weiss mit goldgelber Borte. Der Kopf zeigt in der Zeichnung starke Aehnlichkeit mit der grossen Rötelzeichnung aus der Sammlung Savigny des Berliner Kupferstichkabinetts, der aber im Können bereits entwickelter ist und überleitet zu den Engelsköpfen des Antwerpener Bildes von 1554. Ausserdem steht dieser Kopf im Zusammenhang mit den nur wesentlich primitiveren, der Diana vom Mars-Venusbilde in Berlin. Er dürfte etwa zwischen 1551 und 53 entstanden sein, Jahre, in deren Nähe auch seine Farbgebung weist und ist ein eigenhändiges Werk des Floris.

Der zweite in der Reihe weiblicher Studienköpfe ist gleichfalls ein Dresdener Bild, ein lachendes Mädchen (102). Es wurde mit dem Vitellius zusammen aus der Sammlung Wallenstein 1741 erworben. In der Einstellung in die Bildfläche, in der flotten Malweise, ist es dem Vitellius verwandt, auch in dem Versuch, dem Gesicht einen starken, lebendigen Ausdruck zu geben. Floris will den Moment des Lachens festhalten. Der Kopftyp zeigt die Umprägung des Antikischen ins Niederländische. Bestimmend für den Eindruck ist die grosse Nase und der etwas geöffnete Mund mit den geschwungenen Lippen, die gewölbte Stirn, starke Augenbrauen, charakteristisch ein stark ausgebildetes Ohr und lockeres Haar, von dem, wie oft, eine feine Strähne vor dem Ohr herumgezogen wird. Das Kolorit zeigt noch die Härte der Frühzeit, ein brennend helles Rot als Mieder, ein sehr weisses Inkarnat mit bläulichen Schatten, bräunlicher Grund. Es fehlt die Weiche der späteren Bilder des Floris und ist noch betont frei in der Malweise. Wie der Vitellius ist das eigenhändige Bild um 1552 anzusetzen.

In den 50er Jahren müssen noch zwei Studienköpfe entstanden sein, die im Typ so seinen Frauenköpfen gleichen, dass sie ohne weiteres als Werke des Floris anzusprechen sind. Der eine ehemals bei Gurlitt, Berlin, der andere im Museum der Stadt Bamberg Nr. 145. Der Bamberger ist in der Reihe der weiblichen Studienköpfe durch das Hereinbeziehen der rechten Hand auffällig und könnte deshalb vielleicht als Studie zu einer

---

(102) 0,45 hoch zu 0,34 1/2 breit, siehe Winkler und Katalog.

Ehebrecherin vor Christus, die die Hand vor die Brust legt, gelten. Dafür spräche auch die Eleganz des weisslichrosa mit gelber Borte verzierten seidigen Gewandes. Andererseits zeigen Kopf und Körper Aehnlichkeit mit der knieenden Maria im Altar von Lèau und der Magdalena am Kreuz Christi. Im Gegensatz zu der Diana und dem lachenden Mädchen ist der Kopf in den Raum hineingedreht, dabei ist das Verhältnis der verkürzten Schulter- und Halspartie zu dem kleinen Kopf noch ungeschickt. Fein ist aber bereits die Zeichnung des Gesichtes, das den bekannten Typ etwas kleiner und zarter wiedergibt, in hellem Inkarnat mit dem ausgeprägten Ohr und der herumgelegten dünnen Lockensträhne. Die charakteristischen Schatten an den Augen, an den Nasenflügeln und am Kinn sind in der bekannten Form da, allein es lässt sich über die Malweise nichts sagen, da das Exemplar wenig gut erhalten ist.

Im Gegensinn nach rechts gewandt ist der ausgezeichnete Frauenkopf bei Gurlitt, ebenfalls im Dreiviertelprofil. Er vertritt den Typ, den wir aus der Venus und Pallas des Parisurteils und aus der Caritas kennen, ein runderes Gesicht, weicher als das der Juno oder Eva, mit kleiner gerader Nase und der üblichen Haartracht. Er ist leicht und gut gemalt, nicht mehr mit der kühlen Glätte der ganz frühen, oder der betonten Breite im Pinselstrich, wie sie das Lachende Mädchen zeigt und gehört in die Zeit kurz vor 1560.

1561 folgt dann das Original der guten Schülerkopie des Berliner Museums, der Frauenkopf aus dem Mahl der Meeresgötter. Die Kopie zeigt im Vergleich zu ihrem Gegenstück, dem Kopf im Bild selbst, oder der etwa gleichzeitigen Gurlitt'schen Venus eine Glätte und zeichnerische Härte, wie sie Floris in diesen Jahren nicht mehr eigen ist. Als Einzelheiten, die besonders gegen seine Autorschaft sprechen, wären noch die überstark gezeichneten Nasenflügel und der silhouettenhaft gebildete geöffnete Mund anzuführen, eine Grobheit, die Floris nie begangen hätte. Das beweisen auch die beiden folgenden Köpfe, die dagegen als eigenhändige späte Bilder anzusehen sind.

Ein besonders schön gemalter Kopf ist im Besitz der Sammlung Nostitz in Prag (Abb. 15) und einer in Schleissheim. Der Prager Typ ist bis ins einzelne eine Wiederholung des charakteristischen Floris-Frauenkopfes. In der Malweise zeigt sich im Vergleich zum Lachenden Mädchen oder auch noch zum Gurlittschen Kopf die Hand des reiferen älteren Künstlers; wie hier die Schatten gegeben sind, oder der Mund modelliert, das seidige Haar mit den Reflexlichtern, locker, aber ganz sorgfältig hingestrichen, oder die Augenbrauen gezogen sind, — so hat Floris früher nicht gemalt. Der Kopf erscheint zweimal hintereinander wieder im Diana- und Actaeonbild in London, bei der Diana und ihrer wasserverspritzenden Dienerin, sodann als Ceres in dem Kopenhagener Bild. Dafür scheint er überhaupt geschaffen zu sein, denn die Ceres hat die

gleiche Haltung, frontal der Oberkörper, der Kopf nach links gewandt; also dürfte es wie das Kopenhagener Bild um 1564 entstanden sein (103).

Diese Feinheit der Malweise und zurückhaltende, schwellende Modellierung verbindet den Prager Kopf mit dem in Schleissheim, der Studie einer Frau mit entblösster Brust. Der Körper ist wenig aus der Facenansicht gedreht, das Gesicht im Profil. Der Kopf ist im ganzen schmaler, doch dem bekannten Typ sehr ähnlich, etwas zurechtgemacht, mit der feinen Nase, den leicht entblössten Zähnen und den Glanzlichtern in den dunklen Augen. Das zarte Inkarnat, das sehr lockere und volle dunkle Haar, mit dem zurückhaltenden Schmuck, das weiche Gewand aus fliessendem braunen Stoff, zeigen den engen Zusammenhang mit Prag. Die federartige Haarbehandlung, die geschwungenen Nasenflügel, der Mund, das Ohr mit der verhältnismässig grossen Muschel, die Schatten unter dem Kinn und an der Schulter und den Augenwinkeln, dazu die weiche Wiedergabe des Stoffes, die breite, den Farbstoff dünn auftragende Malweise weisen das Bild Floris zu. Es ist die letzte Konsequenz seiner etwa 1558 beginnenden venezianisch bestimmten Stilrichtung, hier bereits ins Klassizistische umschlagend. Das Bild ist im Katalog unter dem Namen «Judith» angeführt, worauf aber in der Komposition nichts hindeutet, auf Grund einer Stelle in der Vorrede zu Hebbels Judith: «Jene alte Fabel, die ich fast vergessen hatte und die mir in der Münchener Galerie vor einem Gemälde des Guilio Romano wieder lebendig wurde, bot sich mir als Anlehnungspnkt dar.» Zum Verständnis dessen sei erwähnt, dass das Bild früher Giulio Romano hiess, für den es aber rein zeitlich schon nicht in Betracht kommt. Ausserdem nimmt man aus dieser Erwähnung in Hebbels Brief eher eine grössere Komposition an als dieses Brustbild. Als Inventarbeleg wird eine Angabe herangezogen von Tode (107), die sich nicht auf dies Bild beziehen kann. Er sagt, aus dem Besitz der Heidelberger Galerie seien viele Bilder nach Frankreich und viele nach Braunschweig und nach Hannover gekommen, viele nach den von München geschluckten Pfälzer Galerien, Zweibrücken und Mannheim. So sei das Brustbild des Floris in Schleissheim das im Heidelberger Inventar 1685 erwähnte « ein nackend sitzendes Frauenbild per Frans Floris » ; eine Bildbeschreibung, die auf das Schleissheimer nicht zutrifft, das aber einer Inventar-Erwähnung nicht bedarf, um als Floris zu gelten.

a[1]. Erneute Zusammenfassung der stilistischen Ergebnisse.

Die bisher eingefügten Bilder lassen sich den bei der ersten Anlayse gewonnenen Stilgruppen der Florisentwicklung ohne weiteres

(103) Gr. 0,46 h. : 0,33 br.

(104) Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Bd. III, S. 217 ff.

einordnen und zeigen, dass wir uns in dieser Aufteilung nicht geirrt haben.

Gruppe a) dominierender Einfluss Venedigs, vor allem Tintorettos neben der Antike, sich ausprägend in den Bildern antiker und alttestamentlicher Darstellungen, wird am meisten erweitert, und zwar, wie schon die erste Tabelle zeigt, nach dem ersten Ansatz 1547 im wesentlichen in Bildern der letzten 50er Jahre und der ersten Hälfte der 60er Jahre; die drei Anbetungen der Hirten (1558-63) unterstützen mit ihren Uebernahmen verschiedener Bassano-Motive die Annahme einer erneuten Beschäftigung mit Venedig.

Die Gruppe b) bestimmt durch Michelangelo und die römisch-florentinischen Manieristen. Zu den oben genannten gesellt sich Daniele da Volterra — in den 60er Jahren durch die Jüngsten Gerichte wieder aufgenommen — wird bestätigt durch Bilder der 50er Jahre.

Die Gruppe c), in der der Niederländer mehr zum Durchbruch kommt und Floris ruhige Kompositionen, in Senkrechte und Wagerechte gespannt, baut, lässt sich verfolgen in Bildern der mittleren 50er Jahre des Künstlers.

Eine Zwischenstufe bezeichnet die Lukretia, und der auf 1559 weisende Akt in einer Umgebung, die in ihrer Rahmengerechtigkeit der Gruppe c) entnommen scheint.

Eine vierte Kompositionsart d) hat sich noch herauskristallisiert im «Urteil Salomonis» und dem amerikanischen Bild «Lasset die Kindlein zu mir kommen», beide dem ersten Jahrzehnt von Floris' Schaffen entstammend, eine mehr reliefartige Komposition, aufgeteilt durch Architektur, die Unterstützung findet in ihr angegliederten Figurengruppen.

a) Um 1539 Caritas.
» 1560-61 Parisurteil (eigenhändig?).
» 1561 Venus — Amor b. Gurlitt (eigenhändig).
» 1563 Susanna und die beiden Alten (eigenhändig).

Bis 1564 Diana und Actäon.
» 1564 Ceres.

um 1560 ? Schmiede des Vulkan.

Als erste Belege der erneuten venezianischen Strömung (Bassano) die Anbetungen der Hirten.

1558-59 Prag, Dresden.
1562-63 Antwerpen. (Correggio).

b) Um 1554 Kain und Abel (eigenhändig).
» 1555-56 Venus und Adonis (eigenhändig).

Vor 1555 Die hl. Familie i. Bamberg (eigenhändig).

c) um 1556 hl. Familie Brüssel (eigenhändig).
» 1555 St. Lukasbild in Gent.
» 1560 der Altar in Lèau (eigenhändig).
d) Um 1555 «Lukretia».
» 1557 Hl. Sippe i. St. Jaques.
e) (neu) Um 1545 Urteil Salomonis (eigenhändig).
» 1550-52 Lasset die Kindlein zu mir kommen.

Studienköpfe (Uebersicht):

Um 1552 Vitellius.
» 1552 Bramante.
» 1552 Diana?
» 1553-54 Kopf Christi.
» 1555 Paulus?
» 1555 Petrus.
» 1555 Maria oder Magdalena.
» 1559 Frauenkopf Gurlitt.
» 1564 Frauenkopf Nostitz (Ceres).
Nach 1564 Frauenkopf Schleissheim.

b) Eingliederung von Porträts.

Anschliessend an die beiden signierten und datierten Porträts aus dem Jahre 1558 sind noch einige andere dem Floris zugeschrieben worden. Wenn wir aber schon in diesen gleichzeitigen eine unterschiedliche Behandlung feststellen mussten, erscheint es als keine leichte Aufgabe, zum Teil datierte, zum Teil ganz unbeschriftete Stücke für Floris festzulegen. Seine Vielseitigkeit und Wandelbarkeit im Stil wurden häufig betont, auch ist er in der Qualität seiner Bilder nicht gleichwertig.

Bei Wurzbach und Winkler findet sich angeführt das Kniestück eines Waffenträgers, ehemals beim Fürsten Lichnowsky, jetzt in amerikanischem Privatbesitz (105). Es ist das «Bildnis eines Mannes mit fliessendem braunen Vollbart, gelblichem Koller mit weissen Aermeln, rundem Jägerhut, beide Hände ans Schwert gelegt». Das Bild hiess bis 1898 Antonius Moro, wurde aber dort auf Grund seiner «lichten blonden Färbung, der fetten weichen Malweise, der effektsicheren Breite und Leichtigkeit» als eine «Vorahnung Rubensscher Freiheit und auf Grund des verwandten Eindrucks des Braunschweiger Falkenjägers» für Floris erklärt. «Der verwandte Eindruck» der Stücke von 1558 ist in der Tat sehr stark, in der

(105) Abb. Ausstellung von Werken alter Kunst, Berlin 1906, Nr. 29, und Ausstellung von Mittelalter und Renaissance aus Berliner Privatbesitz, 1898, Taf. 6.

Art wie das Gesicht durchgezeichnet ist, die Höhlen der scharfblickenden Augen, besonders stark der vom Licht abgekehrte Innenwinkel, beschattet werden, die Nasenflügel abgesetzt werden, der Mund unter dem Bart sichtbar gemacht wird, ebenso die dünnsträhnige Behandlung des leicht ergrauten Bartes. Sehr charakteristisch die starke Modellierung der Hände, man ziehe auch die breite Hand der Frau in ihrer ähnlichen Lage heran, mit breiten Fingern die wenig spitz zulaufen und flachen Nägeln. Die oben beschriebene Malweise ist allen drei Stücken durchaus in gleicher Weise eigen. Dass der Waffenträger im Vergleich zu dem Braunschweiger Falkenjäger noch befangen in der Einstellung in die Bildfläche wirkt, erklärt sich aus der früheren Entstehungszeit. 11 Jahre liegen dazwischen, denn nach Angabe Winklers soll der Waffenträger 1547 datiert sein. Falls die Datierung, anscheinend rechts oben - auf der Abbildung schwer sichtbar -, im Jahre nicht stimmt, wird das Bildnis trotzdem noch in die 40er Jahre zu setzen sein eben im Vergleich mit den routinierteren Porträts des Jahres 1558. Im Vergleich zu den zahlreichen Stücken die als «niederländisch um 1550» in den Galerien hängen, oder zu dem 1542 datierten Turiner Frauenbildnis (106) oder den anderen Pourbusporträts stellt sich Floris mit diesem Stück an die Seite Moros. Ihnen gegenüber erscheint der Waffenträger als fest umrissene Persönlichkeit, plastisch im Bildrahmen, raumfordernd und -füllend. In ihrer Sicherheit und Ungezwungenheit, ihrer derben Art sind die Dargestellten sehr verschieden von den Moroschen Gestalten.

Floris Auftraggeber entstammen einer anderen Sphäre, die er in ihrer ganzen damaligen Bedeutung treffend zu charakterisieren versteht. Mit der Kompositionsart der römisch-florentinischen Porträts hat dies Stück des Floris nichts Gemeinsames, es spricht mehr für eine Kenntnis oberitalienisch-venetianischer Porträtkunst neben einer Verwandtschaft mit Lombard, auf die später einzugehen ist. Die ehemalige Bezeichnung «Moro», die neuerlich wieder aufgenommen worden ist, scheint mir unbedingt abzulehnen. Man vergleiche dies Porträt mit Moros 1544 entstandenen Berliner Jerusalemsfahrern und den um 1549 gemalten Bildnissen der Granvella in Wien, Alba in New York oder des jungen Philipp II. bei Lord Spencer (107). Als das grössere Genie offenbart sich unbedingt Moro. Schon seine Jerusalemsfahrer sitzen ganz anders im Raum, ihnen gegenüber sinkt der Waffenträger des Floris in die Fläche zurück. Grossplastisch ist die Gewanddarstellung; viel energischer, aber mit malerischen, nicht zeichnerischen Mitteln sind die Gesichter herausgearbeitet. Moro zieht bestimmend für seinen Bildeindruck Licht und Schatten, das Spiel von Reflexlichtern heran (Albas Rüstung, Granvellas Gewand). Floris beobachtet das auch, malt es auch, aber ohne es be-

(106) Abb. Winkler, Altniederländische Malerei, Nr. 173.
(107) Abb. Hymans Antonius Moro, S. 16, 28 und 30.

wusst zu benutzen. Floris malt breit und derb. Moro arbeitet mit einem viel feineren Fingerspitzengefühl, man vergleiche allein den Haaransatz an der hohen gewölbten Stirn, oder wie der Bart das Kinn in seiner Struktur nicht gänzlich verdeckt wie bei dem Florisporträt. Als ein Stück aus der späten Zeit des Moro kommt das Bild überhaupt nicht in Betracht, dazu genügt ein Blick auf sein 1560 datiertes Bildnis von Scorel oder dem «Mann mit dem Handschuh» in Braunschweig; und dass Moro eben grundsätzlich seinem Modell anders gegenübersteht als Floris, zeigt das sogenannte Porträt seiner Frau im Prado (108), die doch aus den Bürgerkreisen der Frau mit dem Hund in Caën stammt, und mit dem eleganten kleinen Schosshund, dem steifen einschnürenden Kostüm und der sorgsamen Haltung, weit entfernt von der breiten, lebensvollen Natürlichkeit des Florisporträts ist.

Winkler schreibt den Waffenträger in seinem Buch über altniederländische Malerei dem Lambert Lombard zu, auf Grund der Verwandtschaft mit dessen Selbstporträt in Kassel, ohne näher darauf einzugehen. Der Waffenträger stammt aus dem Jahre 1547, das Kasseler Bild ist 1566 datiert. Es liegen also 20 Jahre dazwischen, und es scheint mir dieser Zeitunterschied einen Vergleich sehr zu erschweren; er würde erklären die so viel sicherere Einstellung des Porträtierten in den Raum, die lebendige Wirkung des ausdrucksvollen Kopfes, denen gegenüber die Figur des Floris in der Fläche kleben bleibt und im Ausdruck noch befangen ist. Aber Lombard wäre kein unsicher beginnender Meister gewesen in der Zeit als dies Porträt entstand, Floris dagegen würde mit diesem Bild seine Laufbahn als Porträtist beginnen. Die Dionysosbilder des Lombard zeigen auch damals schon eine sehr prägnante Heraushebung der Figur aus der Bildfläche (109), was dem Porträt ganz fehlt und was das Kasseler Bild wiederum aufweist. Die Farbgebung spricht nicht für Lombard, dessen frühe Bilder eine harte Buntheit aufweisen; das Kasseler Bild ist monotoner, aber auch ausserordentlich hart und kühl in der Färbung. Und die auffallend wischige, fast übertrieben breite Malweise des Meisters, die sich deutlich auf dem Lütticher Flötenspieler zeigt, weist das Porträt von 1547 nicht auf. Man vergleiche etwa die Hände des Flötenspielers und des Lambert Lombard in ihrer Haltung und skizzenhaft wirkenden, dabei raumumgreifenden Wiedergabe mit der noch so ungeschickten Hand des Waffenträgers, die sich ähnlich in der Lage, aber sicherer in der Ausführung auch auf dem Bild der Frau in Caën findet. Die Pinselführung scheint bei Lombard doch breiter, z. B. im Haare oder Bart, die Modellierung des Gesichtes bei Lombard überzeugender als bei dem Anfänger Floris, und da wir verfolgt haben, dass Floris bis in die 50er Jahre hinein

(108) Hymans, Moro, Abb. 102.
(109) siehe oben, Goldschmidt im Jahrb. 1919.

noch Anleihen bei Lombard gemacht hat, kann es nicht verwundern, dass er in dem ersten Porträt noch stärker als sonst von seinem Lehrer abhängig ist.

Dafür schreibt Winkler Floris ein 1554 datiertes männliches Bildnis zu, ehemals in der Sammlung Peltzer (110). Ein Brustbild eines Mannes Dreiviertelface, in dem breiten Gesicht durchdringende braune Augen mit zusammengezogenen Brauen, eine starke Nase, der Bart bereits ergraut, auf braunem Grund im schwarzen Kleid. Die monotone Farbgebung weist schon von dem noch bunteren Frühporträt zum Falkenjäger herüber. Die Haltung haben sowohl der Lukas von 1556 (Ryckert Aartszoon) und der Waffenträger im Gegensinn, wie der Falkenjäger im gleichen, und die Beschreibung des Porträtierten könnte, abgesehen davon, gut auch für das Braunschweiger Bildnis gelten. Ebenso finden wir auch hier dieselbe Manier um die Augen in leichten Strichen dunkle Ringe zu legen, die Augenwinkel und rechte Nasenwand stark zu beschatten, die Flügel der unten breiter werdenden Nase abzusetzen, die feinsträhnige Bartbehandlung korrespondierend auf den Porträts von 1558 und 47, dem festgeschlossenen Mund und das auffallend grosse Ohr. Durch das Einstellen des Porträts in die Bildfläche fühlt man sich an die zahlreichen Brustbilder älterer Männer von Tintoretto erinnert.

Gemeinsam führen Winkler und Wurzbach die 1555 datierten Gegenstücke im Prado an, die früher unter dem Namen Tizian gingen (siehe Katalog), aber jetzt als Floris bekannt sind. Ein Männerporträt Aetatis 48, 1555, ein Frauenporträt Aetatis 35, 1555. Der Mann bärtig, in schwarzem Barett und Gewand, das pelzverbrämt ist, die Frau in schwarzem Kleid mit weissem Einsatz. In ihrer zurückhaltenderen Art wirken beide zunächst befremdend; aber Floris war als Porträtist sehr viel mehr geneigt, den Besonderheiten seines Modells nachzugehen als sonst. Und in der Ausführung lassen sich die Parallelen zum Falkenjäger und seiner Frau mit Sicherheit ziehen. Die Kopfwendung der beiden Porträtierten (zu einander) ist uns bekannt, auch die Blickrichtung ihrer Augen. Uebereinstimmend bei den männlichen Porträts die breite, das Gesicht leicht modellierende Malweise, das Umfahren der Augen mit leichten, dunklen Strichen, das Herausarbeiten der Nasenflügel und der ein wenig hängenden, leichtgerundeten Nasenspitze, die Modellierung des festgeschlossenen Mundes, die Bildung des Ohres. In sicheren, losen Strichen wird das Gewand wiedergegeben, ganz verwandt ist die dünne spritzige Art, mit der das Pelzwerk charakterisiert wird, bei dem Männerbildnis 1555 und dem der Frau 1558. Auch kann die zartere Frau von dem Porträt des Jahres 1555 ihre Verwandtschaft mit der Dame mit dem Hund in Caën nicht leugnen. Die Haltung ist eine andere, bestimmt durch die Wendung ihres Gatten. 1558 behandelt Floris die beiden mehr gesondert, auch das viel-

(110) vgl. auch Frimmel, Galeriestudien 1913.

leicht eine leise Charakterisierung der beiden Frauen. Die weiche Malweise, die mit seinem Empfinden für die Oberfläche das Gesicht leise modelliert, das Herausarbeiten von Nasenflügeln und Mund, der Schatten unter dem Kinn, der feinsträhnige Haaransatz, der unter der weissen Haube sichtbar wird, dann der breite Pinselstrich, der den dunklen Stoff charakterisiert, sind typisch für Floris.

So werden wir beide Porträts als Werke, die sich neben dem Falkenjäger und seiner Frau durchaus behaupten, ihm zuweisen können. Es erscheint möglich, das Männerporträt zu identifizieren. Wir finden denselben Menschen dargestellt in einer Serie berühmter Maler auf einem Stich von H. Wiericx, und zwar mit der Benennung: Hieronjmo Coco Anverpian. Pictori (110 a). Wir gewinnen so gleichzeitig den Namen für das Porträt des Floris und das bisher unbekannte Geburtsjahr des H. Cock, 1507.

Von Friedländer (mündlich) neu getroffen ist die Bestimmung des bisher unter dem Namen «Moro» bekannten männlichen Bildnis der Dresdener Galerie Nr. 848, auch hier ein Brustbild, das die Hände mit dem Handschuh (ähnlich Prado) in die Komposition hineinbezieht. Abb. 16). Der Proträtierte sitzt in Dreiviertelfacewendung, mit den scharfen dunklen Augen forschend den Beschauer betrachtend. Das breite Gesicht mit der grossen Nase, dem zusammengepressten Mund, den Falten, die von den betonten Nasenflügeln zum Bart ziehen, die beschatteten Augen, die Betonung der Dunkelheit auf der dem Licht abgekehrten Seite der Nase, die weiche strähnige Wiedergabe von Haar und Bart, alles zeigt deutlich die Verwandtschaft mit den beiden spätest datierten Bildnissen des Floris von 1555 und 58. Uebereinstimmend die breiten Hände und Finger, die flachen Nägel, die sicheren flotten Striche, die die Falten des Aermels skizzieren und die spritzige, geschickte Wiedergabe des rotbraunen Pelzes. Es kann kein Zweifel bestehen, dass wir es hier mit einem ausgezeichneten Stück des Floris zu tun haben und zwar einem nach den beiden Porträts von 1558 anzusetzenden Bildnis seiner reifsten Zeit. Gerade dies letzte Bild, aber auch die voraufgegangenen zeigen, wie berechtigt die hohe Wertschätzung des Floris als Porträtist ist, die auch anhielt dort, wo man seinen übrigen Werken nur die stärkste Kritik und scharfe Ablehnung zuteil werden liess. Er zeigt sich als glänzender Beobachter und unbefangener Schilderer mit ausgezeichnetem Können.

Uebersicht:

Um 1547: Waffenträger.
1554: Bildnis Peltzer.
1555: 2 Porträts eines Ehepaars / Prado: Hier. Cock und Frau.
1564: Bildnis Nr. 848, Dresden.

(110 a) Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Geh. Rat Friedländer.

III.

Dem Floris fälschlicherweise zugeschriebene Werke.

III a. Arbeiten des engeren Floriskreises.

Unter Floris Namen sind noch eine Anzahl Bilder aufgeführt, die jedoch nicht als eigene Werke, sonder als Arbeiten seiner Schüler zu werten sind an denen a) Floris keinen direkten Anteil hat, die aber seinem engen Kreis angehören, die b) dem weiteren Kreis seiner Schüler entstammen, oder die c) überhaupt nicht in seinen Kreis gehören.

Zunächst sind es die Repliken grösserer Bilder, wie die der Florentiner «Susanna mit den beiden Alten» in Hermannstadt, die, typisch für eine Schülerwiederholung das spezifisch Florishafte überstark betont, oder das «Mahl der Meeresgötter» im Potsdamer Privatbesitz, die sich eng an ihre Vorbilder anschliessen.

Andere die im Aufbau der Komposition, im Figurentyp und in der Staffage sich ebenfalls an Floris halten, scheinen entweder in seiner Werkstatt unter seiner Aufsicht entstanden, oder ebenfalls nach einem bereits vorhandenen Vorbild gemalt zu sein, das wir nicht mehr besitzen. Sie lassen sich zeitlich fassen mit Hilfe der eigenhändigen Bilder, da sie den verschiedenen Tendenzen des Meisters in seinen einzelnen Perioden nachgehen.

Da sich eine Werkstatt mit steigendem Betrieb und Aufträgen erst entwickeln und durchsetzen muss, sind natürlich aus der Frühzeit des Floris derartige Bilder nicht vorhanden. Die ersten gehören den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts an. Sie führen die Art weiter, die kompositionell einmal mit dem «Urteil Salomonis» angebahnt und in dem amerikanischen Bild «Lasset die Kindlein zu mir kommen» weiter geführt wurde: ein Unterstützen der architektonischen Aufteilung des Bildes durch grössere und kleinere Figurengruppen, zunächst ganz reliefmässig, dann räumlicher werdend.

Es sind dies das von Dr. Benesch entdeckte Bild der «Ehebrecherin» im Depot des Wiener Hofmuseums und eine «Fusswaschung Christi» in Dresdener Privatbesitz.

Die Ehebrecherin: (etwa 0,80 breit zu 1,10 hoch; abgeschnitten, denn rechts oben erscheint ein mitten durchschnittener Profilkopf, links im Zug, der die Magdalena heranführt, ist einer der Männer mitten durchschnitten; das dichte Heranziehen der Figuren an den Bildrand vorn kann gewollt sein). Die Szene zwischen Christus und der Ehebrecherin spielt in einem Säulenhof, in den auf der linken Seite von rechts herunterführend eine Treppe mündet; rechts wird der Hof durch eine Tempelmauer abgeschlossen. Im Vordergrund links wird Magdalena von einem Krieger herangeführt, vor ihr kniet rechts Christus, der die Worte des Evangeliums vor ihren Füssen niederschreibt. Hinter Christus steht gedrängt eine Gruppe Zuschauer, in zum Teil nicht einfachen Stellungen, deren Gestalten einander überschneiden. Links naht die Gruppe derer, die Magdalena begleiten. Im Hintergrund von der Treppe herunter schaut ein Mädchen dem Vorgang zu. (Anklänge noch an die Frau rechts im Urteil Salomonis). Der Christus, der des Schweriner Studienbildes, den wir auch im Arnstädter Altar finden, ebenso wie die Magdalena in der Ehebrecherin (Bamberg), übertreiben die Eigentümlichkeiten des Florisstils, wie wir bereits an der Susanna beobachten konnten. Die charakteristischen alten Köpfe mit dem lockeren Haar und ausgeprägten Nasen, die Farben vor der Restaurierung etwas fahl wirkend, zeigen den Charakter der ersten nachitalienischen Jahre des Floris, (braun bis braungelb der Boden, lilagrau der Hintergrund, gelblich-karmin und grünblau, darüber ein weisser Schleier, das Gewand der Magdalena, graulila mit braunen Tönen der Christusmantel, grün, grünbraun, gelb und karmin und lilabraun die Gewänder und Kappen der übrigen Figuren.) Aus der flotten lockeren Malweise des Floris ist eine sehr nachlässige, verwaschene geworden, die die Farben oft schmutzig erscheinen lässt und ein Gewand einfach herunterstreicht ohne Rücksicht auf die Wiedergabe des Stofflichen oder des Faltenwurfs; ebenso nachlässig sind die Figuren und Gesichter behandelt. Das Bild wäre als Werkstattexemplar nach seinen stilistischen Merkmalen in die frühen 50er Jahre zu setzen.

Daran schliesst sich, höher in der Qualität, die Dresdener Fusswaschung (111). Christus und Petrus vorne in der Mitte, nach hinten sich ziehend links und rechts die Gruppe der Jünger. Durch den im Mittelgrund eingefügten Tisch, den Ausblick durch die Fenster rechts und links im Hintergrund, links in eine der uns bekannten Strassen, rechts auf den ebenso bekannten Rundtempel und dahinter auf einige in der Ferne klein erscheinenden Häuser, ist hier für eine grössere Tiefenwir-

(111) Höhe 70,4 cm : Breite 85,5.

kung gesorgt. Starke Betonung von Horizontalen und Vertikalen durch Wände, Fenster, Tische und Stühle, gemahnt an die Tendenz der 2. Hälfte der 50er Jahre, des Lukasbildes oder des Genter Madonnenbildes, dagegen fehlen noch die stärker malerischen Tiefenwirkungen der Anbetung aus St. Jaques in Antwerpen. Verkleinert und kleinlicher sind die Köpfe ähnlich dem prachtvollen Apostelkopf bei Rochlitz. Für den Christus wird der Schweriner Kopf benutzt, die Dienerin im Hintergrund entspricht etwa dem Typ der Mutter auf dem amerikanischen Bild. Das Bild hat trotz des bereits tonigen Hintergrundes eine starke Hinneigung zum Buntfarbigen, die aber, wie auch eine gewisse Kleinlichkeit, trotz des Versuchs grosszügig zu malen, dem Schüler zur Last gelegt werden muss, der sich durch seine Exaktheit stark von dem Maler des Wiener Bildes unterscheidet und dem Vollender des rechten Arnstädter Innenflügels der Grablegung nahe ist. Das Bild ist um 1554 anzusetzen.

Ein gutes Schulwerk scheint ferner das Bild der Galerie Nostitz in Prag zu sein, «Die klugen und törichten Jungfrauen» (112). Vor einer weiten Landschaft, die an den Herkuleszyklus und das Kopenhagener Bild erinnert, auf einer nach rechts sich leicht senkenden Hügelgruppe sitzen links die klugen Jungfrauen beschäftigt ihre Lampen zu füllen vor einem Baum, der von links in das Bild hineinragt. Rechts dicht gedrängt schlafen, bis auf eine aufmerksame Gestalt links vorn, die törichten Jungfrauen, die beiden hinteren an einen dicken Pfeiler gelehnt; die anderen drei ruhen zu ihren Füssen. Zwischen den beiden Gruppen wird das Meer sichtbar; auf einem fernen Hügel sieht man die hohen Gestalten der klugen Jungfrauen eilend in das Tor des himmlichen Jerusalem einziehen. Rechts von dem Baumstamm die bekannte italienische Stadt mit Turm. Die Gruppenbildung ist hier durch das Thema gegeben, sie gemahnt an die Anbetung in Prag und Dresden. Ausgesprochen an Tintoretto erinnert die halb liegende, auf ihre Gefährtin gestützte lauschende törichte Jungfrau. Die etwas flaue, teigige Gewandbehandlung, die sehr ungeschickte Lagerung der rechten Figuren, ihre Typen sowohl wie die ausgesprochen Floris nachgeahmten Köpfe der klugen Jungfrauen links (man vergleiche den Prager Kopf dazu), die festere unnachgiebigere Pinselführung sprechen für ein Werkstattbild, das unter Benutzung zum Teil älterer Motive um 1560 oder etwas später entstanden ist.

Als Werk des gleichen Meisters möchte ich die Allegorie ansehen, die Granberg im Trèsor d'art en Suède veröffentlicht (113). Aus der Werkstatt des Floris ist sie hervorgegangen, denn sie trägt die Signatur

(112) Höhe 1,225 m Breite 1,98. Schon im Inventar 1819.
(113) Bd. I. S. 33, Höhe 0,84, Breite 1,29.

ET. IV. aber Floris hat sie nicht gemalt. Vor einer Mauer, in deren Nische ein Totenschädel und ein Stundenglas lag, schläft links ein Knabe, den Kopf auf ein abgeschlagenes Greisenhaupt gelehnt; neben diesem jugendlichen Schlafgott sitzt rechts erhöht der junge Genuis des Todes mit gesenkter Fackel. Rechts im Hintergrund zwischen Kämpfenden und Erschlagenen steht mit zum Himmel erhobenen Händen ein Greis, hier gedeutet als Prophet. Die weichliche und undifferenzierte Behandlung der Kinderkörper und der Gesichter im Vergleich zu den uns von Floris bekannten Kinderdarstellungen, wie der Christus- oder Johannisknabe oder der Amor mit ihren ausgeprägten Köpfen und kräftigen Körpern setzt eine andere Hand voraus. Wegen der Aehnlichkeit der Lagerung des schlafenden indes und seiner Gesichtsbildung mit der schlafenden törichten Jungfrau rechts im Prager Bild möchte ich als Urheber beider denselben Schüler vermuten. Auch die Behandlung der Landschaft, des nach rechts sich öffnenden Hintergrundes ist ähnlich. Das Bild wird auch etwa in derselben Zeit entstanden sein.

Hier mag auch das kleine Bild angeführt werden, das Lepke 1925 mit der Auktion Wesendonck versteigerte (114). Ein nacktes Knäbchen mit Stundenglas, ein Ausschnitt der das Brustbild eines Knaben mit einem Stundenglas zeigt, um dessen Oberarm ein schwarz bekleideter Männerarm fasst und die Hand auf ihn legt. Der glatte Körper, das bewusste halb kokette Gesicht, weit entfernt von der dagegen derben Natürlichkeit der Floriskinder, etwa des weinenden kleinen Amor des Haager Venus- und Adonisbildes zeigt dazu noch einen anderen Einschlag, den das Parmeggianino.

Ein unbeholfenes Werkstattbild ist das «Göttermahl» des Antwerpener Museums. Um eine lange flache Tafel sitzen Götter und Göttinnen, zum Teil bekleidet, zum Teil nackt. Die Akte sehr schlecht gezeichnet, flau und leblos, kleben vor einer von Laubengängen durchzogenenLandschaft. Auffallends pät gemalt erscheinen Aehrenbündel und Blumen — später hineingesetzt? — die das Bild beleben. Der Maler benutzt Typen und Stellungen, die uns schon von 1547 bekannt sind, doch auch stark Elemente des Meeresgötterbildes von 1561, in der gleichsam auf das Festland übertragenen Komposition, wie in einigen Frauen- und Jünglingstypen. Es erscheint möglich, dass er die Potsdamer Replik des Bildes von 1561 zu malen hatte und dann auf eigene Faust dies Bild gemalt hat. Das Bild trägt zwar rechts die Signatur FF IV. ET. F. 1550, sie muss aber gefälscht sein, denn auch 1550 hätte Floris

(114) Nr. 177 des Kataloges «Art des Frans Floris» 40 cm Höhe zu 26 cm Breite.

eine derartig schlechte Arbeit nicht geliefert. Er war zu gut geschult, um solche Akte zu zeichnen, das zeigen schon die ersten Bilder.

III b) Arbeiten des weiteren Floriskreises.

Zwei Porträts scheinen mir ebenfalls zu Unrecht dem Floris zugeschrieben zu sein. Mit ihnen möchte ich die Reihe der wohl kaum in seiner Werkstatt entstandenen Bilder, die unter seinem Namen bekannt sind, beginnen. Zunächst das Brustbild eines Mannes mit roter Mütze der Münchener Pinakothek, in Dreiviertelfaceansicht auf dunkelgrüngrauem Hintergrund. Es ist angeregt durch Floris, man denke z. B. an den Kopf des Falkners mit dem sicheren klaren Blick. Daraus ist aber hier ein hartes Starren geworden. Im Bestreben, diesem Manne Bedeutung zu geben, ist durch den fixierenden Blick etwas Krampfhaftes und Gewolltes in das Bild gebracht. Floris ist einfacher, seine Natürlichkeit hat das nicht nötig. Seine lockere Maltechnik wird — kleinteiliger — nachgeahmt, auch das Absetzen des Nasenrückens gegen die dahinterliegende dunkle Gesichtsfläche und das Betonen des inneren Augenwinkels durch tiefere Schatten. Es fehlt das charakteristische Umfahren den Augenhöhlen mit schnellen dunklen Schattenstrichen, fehlt auch die Prägnanz, mit der Nasenflügel oder Ohr bei Floris gezeichnet werden. Die Schatten werden erreicht durch Vertiefen der vorhandenen Körper- bezw. Stoffarbe, nicht durch Aufsetzen blaugrauer Farbe. Ausserdem ist das Bild kräftiger buntfarbig als alle bekannten Florisporträts. Der Falkner wirkt z. B. dagegen ganz monoton. Die Komposition des Münchener Bildes ist altertümlich.

Dagegen scheint das sehr gute männliche Bildnis bei Agnew in London (115), das sicher auch der Floris- und nicht der Morotradition angehört, bereits eine spätere Phase der Porträtkunst zu vertreten. Das sehr malerische Herausholen des Kopfes aus dem Bildgrund, das weiche Arbeiten mit starken Helligkeiten und Dunkelheiten künden kommenden Barock an. Ausserdem fehlen dem Porträt doch zu sehr die oben von uns erkannten Eigenarten Floris'scher Bildnisbehandlung, um es dem Meister selbst zuweisen zu können.

Dem Floriskreis zugehörig ist ferner das Bild des Dresdener Museums, leihweise im dortigen Ministerium, Lot und seine Töchter. Es ist angelehnt an einen Florisstich gleichen Themas bei C. Cort. Die Komposition ist hier auseinandergezogen, das Bild verbreitert (116). Vor einer dunklen Felswand sitzt Lot, nach rechts gewandt. Neben ihm links eine seiner

(115) 18 1/2 inch Höhe, 13 1/2 inch Breite.

(116) Eichenholz, Höhe 0,75 1/2, Breite 1,04 1/2.

Töchter, ihn mit beiden Armen umschlingend. Im Mittelgrund schläft die zweite Tochter zusammengekauert, wie im Prager Bild die Gestalt am weitesten rechts in der vorderen Reihe. Im Hintergrunde rechts Ausblick auf die brennende Stadt, vor deren Rot Lots Weib sich abhebt. Geringe Qualität, viel Verzeichnungen, unmodellierte schwammige Körper ohne Knochen und Muskel, sowie die schlechte Malerei sprechen das Bild Floris ab.

Gleichfalls sehr gering in der Qualität ist ein unter Floris Namen im Schweriner Museum befindliches Bild (117). Es überträgt die Prager Anbetung der Hirten ins Breitformat, indem es klein die um das Christuskind gescharte Gruppe mit der Frauenrückfigur in eine grössere Komposition vorn hineinsetzt und nach hinten noch den Ausblick auf die Verkündigung an die Hirten gibt, ähnlich wie der 1564 datierte Stich der Anbetung bei Philipp Galle. Hinzukomponiert sind hinter dem vorderen Hirten mit den zwei Tieren ein hereinschreitender Mann und eine Frau. In der Farbgebung lehnt sich der Maler auch an Floris an, die Töne sind aber nicht getroffen, gehen mehr in das Brueghelhafte. Das Bild könnte in die Nähe des Florisschülers Marten de Cleve gehören, aber es ist oberflächlicher, fast skizzenhaft gemalt.

Zwei Bilder existieren noch in München, die schwachen Nachahmern des Florisstils zuzuweisen sind. Eins in der Münchener Universität, eins im Kunsthandel. Das letztere lehnt sich enger an Floris an. Es ist ein Supraport, eine «Wahrheit, die Lüge bekämpfend». Diese kopiert die Figur der Gea aus dem Herkules- und Antäuskampf, wie sie auch die Braunschweiger Einzelzeichnung zeigt. Die Lüge goldbraun im Gewand, die Wahrheit im blass karmin roten Gewand, aus dem der weisse Körper herausleuchtet. Das Bild ist ausgesprochen schlecht gemalt, die Signatur: Floris F. gefälscht. Es entstammt der Zeit der ersten 50er Jahre. In den weiteren Nachahmerkreis gehört das Bild der Münchener Universität, die «Krönung der Tugend und Bestrafung der Laster». Es ist wohl nach 1560 gemalt. Es benutzt durch Floris' Stiche bekannt gewordene Figuren und Figurengruppen, gelagert um einen ebenen Hügel vor einer weiten Flusslandschaft, die links und rechts von Hügeln gerahmt ist. Links die Gruppe dreier Tugenden, Dilingentia, Modus und Regula, aus dem Stichzyklus der 7 freien Künste, rechts ebenfalls eine Gruppe eines Mannes und zweier Frauen unter Benutzung des Stiches sowie Bildes in Dresden Lot und seine Töchter und des Stiches bei Cock, Krönung der Tugend. Zwischen diesen beiden Gruppen erscheint in der Mitte aus einer Gloriole sich lösend von rechts kommend, aber zu den Tugenden nach links gewandt die Virtus, die ihnen einen Lorberkranz, den Lastern

---

(117) Höhe 0,64 1/2, Breite 1,37.

eine Rute entgegenhält. Die Frauen in der Tracht klassizistisch, die Männer der niederländischen folgend.

Wir kommen zu Bildern, die ich hier, trotzdem sie nicht zusammengehören, gemeinsam besprechen möchte, was durch einen Aufsatz von Baldas (118) gegeben erscheint. Er zieht dort eine Hl. Familie (1902 im Wiener Kunsthandel Abb. 19) heran, deren Signatur «Quentin Massys» von Hulin de Loo als falsch erkannt wurde und das von ihm auf Floris' Namen getauft wurde (eine Replik befindet sich in Stettin). Es ist ein Bild, das als Interieur schon ganz stark den genremässigen Zug des 17. Jahrhunderts in die Darstellung bringt, im Gegensatz zu Floris' eher monumentaler Gestaltung. Das Bild — Breitformat — ist gerahmt von kannelierten Pilastern, die in der sonst sehr niederländischen Umgebung verblüffend wirken. Maria sitzt mit langausgestreckten Beinen in einer Art Korb, in den man hineinsehen kann und der falsch auf dem Fussboden ruht. Sie hält das Kind auf dem Schoss. Rechts davor stehen ihre Pantoffeln, dahinter ein kleiner Korb, dem auch das herüberfallende Tuch nicht fehlt, ganz ähnlich dem des Brüsseler Bildes. Dahinter kniet in unverkennbarer Anlehnung an Floris, der in diesem Typ den alten Massys'schen Kopf weiter entwickelt, der breite bärtige Josef. Ueber dem Korb der Maria hängt eine Lampe. Die Komposition und Malweise sind ohne Floris nicht denkbar, ebensowenig die Einzelgestalten. Aber sie setzt seine Brüsseler Familie voraus, die gegen 1556 gemalt ist, und ist nicht umgekehrt als Vorstufe dazu entstanden. So will es Baldass, der das Bild vor 1547 angibt. Wir kennen aber durch das «Urteil Salomonis» den Stil Floris in diesen 40er Jahren genug, um zu wissen, dass eine derartige, mit einem Tiefenraum rechnende Komposition, sowie der ausgeprägte Kopf des Josef und das weiche runde Madonnengesicht mit kleinem runden Mund und gerader Nase für den jungen Floris undenkbar sind. Ebensowenig kommt letzterer in der späteren Zeit vor, für die vor allem die Komposition zu flau ist. Das Bild ist typisch für das Schaffen eines abhängigen Künstlers. Baldass sah in ihm trotz der Einführung der Sitzfigur noch eine Weiterführung des alten Massys'schen genrehaften Halbfigurenbildes, während Floris in einer zweiten, ebenfalls noch vor 1547 entstandenen Komposition — also als ganz junger Maler — den wir doch noch 1547 sehr im Anfang seiner Entwicklung stehend fanden — bereits die vorbildliche neue Form des wahren Andachtsbildes geschaffen haben soll: Die «Anbetung der Hirten» im Wiener Hofmuseum, die früher die Bezeichnung Lambert Lombard trug. Ohne eine weitere Begründung als die ausgezeichnete Darstellung des Ochsen schreibt Baldass dies Bild dem Floris zu. Schon diese weist ohne weiteres in den Aartsen —

(118) Jahrbb. der Kunsthist. Sammlung Wien 1923—25, Sittenbild und Stilleben im Rahmen des niederländischen Romanismus.

oder von Aartsen abhängigen Kreis: nämlich den des Bueckelaer, (wie auch Winkler vermutete) (man vergleiche auch dazu die im Cicerone 1917, Aprilheft 7, Anhang S. 13 als Aartsen abgebildete «Anbetung» im amerikanischen Kunsthandel). Vergleicht man in Wien ferner die Maria der Anbetung mit der Köchin des Bueckelaer dicht daneben, so ist die Uebereinstimmung im Typ sehr auffällig. Sehr ähnlich auch (Abb. 29 bei Baldass) Bueckelaers eigentümlich puppenhafte Christuskinder. Um von Floris und dem für ihn charakteristischen Stilmerkmal auszugehen, so findet sich in der niederländischen Gesichtsbildung hier nichts von den antikischen Köpfen der Zeit vor 1547, in die Baldass die Anbetung setzt. Der runde Frauenkopf der Madonna hat mit den Köpfen des Floris kaum etwas gemein. Hier gescheitelte Haare, strichfeine Brauen, schmale Nase, dünne geschlossene Lippen, eine hohe Stirn, bei Floris eine niedrige Stirn, volle halb geöffnete Lippen, starke Augenbrauen, grosse, etwas hervorquellende Augen und eine römisch antike, sehr kunstvolle Frisur. Hier mühsam elegant geformte, kraftlose Hände, spitz zulaufende Finger, bei Floris derbe, kräftig modellierte Hände und Finger. Ferner ganz anders der wachsartige Kinderkörper in einer Bewegung geformt und so erstarrt: auf dem «Urteil Salomonis» ein übermässig modellierter Körper und ein Kopf mit sehr ausgeprägtem Gesicht. Gegenüber den hier in niederländischer Tradition befangenen Männerköpfen, bei Floris stark antikisierende Typen, man vergleiche etwa den Kopf der rechts vorn am Pilaster stehenden Profilfigur in Antwerpen mit den Hirtenköpfen oder auch die mehr volkstümlichen Köpfe im Hintergrund mit den ganz anders proportionierten Gesichtern. Auch hier, bei dem Künstler der Anbetung, auffallend hohe Stirn im Gegensatz zu Floris. Die lockere sehr malerische Behandlung der Gewänder unterscheidet sich ebenso von der in seiner Frühzeit noch harten, skulpturhaften und exakten Malweise des Floris, wie z. B. die Bildung des plastisch gedachten Akanthus an der antiken Steinkrippe des Christuskindes von dem Akanthus der Pilasterbasis im Salomonurteil; und gegen eine spätere Ansetzung des Bildes sprechen die Vergleiche mit der Brüsseler Hl. Familie oder den Anbetungen, die in der Komposition wie in den Typen ganz von dem Wiener Bild abweichen, sowie seine starke Buntfarbigkeit. Den Unterschied in der Darstellung der beiden Ochsen zeigt klar ein Vergleich mit dem Lukasbild von 1556. Das Fell wird bei Floris krauser und kleinteilig behandelt und in der Gesamterscheinung mehr die Breite und Vierschrötigkeit des Tieres betont. Baldass sieht in diesem Bild der Anbetung die Loslösung von den traditionellen halbfigurigen Andachtsbildern, die Floris zu danken sei. Ihm erscheint die Darstellung der Figuren bis zu dem Knie als eine Klärung des Bildvorganges, wichtig ausserdem für die Abhängigkeit der Aartsenschen Bilder von diesem Kompositionsschema des Floris. Es ist ein spezifisch manieristisches Kompositionselement, dies weder — noch,

nicht Halbfigur nicht Ganzfigur, dies Entziehen der Standfläche, sowie das Heranziehen der grossen Hirtenfiguren an den unteren Bildrand. Aartsens Geflügelhändler in Braunschweig und sein Anbetungsfragment auf Schloss Nieuwe Bruck in Beesel (beide erste Hälfte der 50er Jahre!) bringt Baldass auf diese Weise in Abhängigkeit von Floris. Dessen «Monumentalisierung der Komposition» tritt aber im wesentlichen ja erst in der zweiten Hälfte der 50er Jahre zutage; dann erst finden sich auch seine ersten Ochsendarstellungen. In dem Genter und dem Antwerpener St. Lukasbild. Baldass macht Aartsens's riesenhaft in die Komposition hineinragende Ochsen ohne Körper, auch das sehr manieristisch, von Floris abhängig. Es ist aber nicht angängig, aus dieser Anbetung in Wien als einem Frühwerk von Floris Werke der frühen 50er Jahre von Aartsen zu erklären. Umgekehrt scheint mir eben das Wiener Bild abhängig von Aartsen zu sein.

Anzuschliessen wäre hier eine Anbetung der Hirten im Budapester Museum, die, unter Floris' Namen im Katalog, gleichfalls nicht von ihm stammt. Anklänge an Floris finden sich, wie hier tatsächlich der Ochse, dagegen erinnert der von rechts hinten hereinschauende Hirte eher an Aartsen. Aber Köpfe und Hände, die eigentümliche Haarbehandlung, die die Locken so künstlich gedreht erscheinen lässt, der gegen Floris kleinliche Faltenwurf des weit vorgezogenen Marienmantels oder des Tuchs auf der Krippe differieren stark von allem, was wir von Floris kennen. Dazu kommt der bei ihm ganz unbekannte runde Madonnenkopf, wie auch der Kopf des Josef. Jedoch gehört das Stück, was vor allem seine breite weiche Malweise angeht, entschieden eher in den Floriskreis als die Wiener Anbetung.

Als Komposition ist ein Puttenreigen, ehemals Gurlitt Berlin, interessant, weil er vorläufig allein dasteht, als Vorläufer der Rubens'schen Puttendarstellungen, deren Unbefangenheit und Ausgelassenheit dieser bei einer gewissen tiefenhaften Wirkung in einer für das 16. Jahrhundert erstaunlichen Weise vorausnimmt. Angeregt könnte der Künstler sowohl durch die Antike wie durch venezianische Puttenreliefs sein (vgl. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Kap. 9. Die Antike, ihre Nachahmer und ihre Fälscher). Marco Dente gibt sie im Stich wieder. Als Bild ist mir nur — es ist hier abzusehen von den Dekorationsfriesen der Raffael-Schule — ein Puttenreigen von Polidore de Caravaggio in der Wiener Liechtenstein-Galerie bekannt. Auch könnte die ganze quasi aus 2 Gruppen zusammengesetzte gedrungene Komposition gut einem Relief entnommen sein. Die grosse Lebhaftigkeit der Kinder, ihre ausgeprägten, unschönen Köpfe, Gesichter mit hoher Stirn und kleinen Stumpfnasen, die sehr utrierte Körperbildung, lassen das Bild dem Schülerkreis des Floris angehörig erscheinen. Die Landschaft erinnert an die des Londoner

Diana-Bildes. Für Floris selbst ist jedoch die Formgebung zu unexakt, die Malerei zu wischig.

c) Bilder, die nicht in seinen Kreis gehören.

Ausser diesen dem engeren oder weiteren Kreis um Floris zugehörigen Bildern werden ihm zahlreiche Galerienwerke zugeschrieben, die nichts mit ihm zu tun haben, zum Teil gar nicht in den niederländischen Kunstkreis gehören.

1.) So befindet sich unter Floris' Namen im Prado (Nr. 1518) ein Tod Abels, der offenbar einem Oberitaliener angehört. Die Komposition mit der ebenen baumreichen Landschaft, der von Putten getragenen bewegten Gestalt Gottvaters mit dem wehenden Mantel, der seine Hand gegen den fliehenden Mörder ausstreckt, ist ganz unflorishaft. Er gibt bei einer derartigen Szene die Tat selbst, wie es sein Kopenhagener Bild zeigt. Der von vorn sich in das Bild streckende Akt des Ermordeten zeigt in seiner weichen Modellierung ebensowenig von dem muskulösen, harten, angespannten Körper des Niederländers wie der des Kain. Das Bild ist so offensichtlich anders geartet, dass sich eine bis ins einzelne gehende Widerlegung der Benennung erübrigt.

Ebenso bei einem zweiten Bild des Prado, der «Sintflut» (Nr. 1515) (ich kenne beide nur aus kleinen Reproduktionen, die jedoch genügen, um die völlig andere Einstellung der beiden Maler — beide Kompositionen sind auch noch unter sich verschieden — klar werden zu lassen). Nach dem Engelsturz oder dem Jüngsten Gericht kann man sich vorstellen, wie Floris eine derartige Komposition auf wenige, in Haltung, Bewegung und Mimik die Darstellung charakterisierende Gruppen beschränkt hätte. Eine solche Fülle von Episoden, grösseren und kleineren Gruppen und Einzelgestalten von Menschen und Tieren, alles stark nach dem Vordergrund drängend, spricht gegen eine derartige Zuweisung, ebenso die völlig anderen rundlichen Körper- und Gesichtstypen.

Zahlreiche ihm zugewiesene Werke im Kunsthandel gehören gleichfalls nicht in seinen Kreis: so die bei Bangel in Frankfurt 1894 versteigerte Magdalena oder das ebenfalls dort 5. — 6. Mai 1925 versteigerte Bild einer Maria mit Anna mit Christus- und Johannisknaben, im Hintergrunde Josef. Die bei Lepke am 1. und 2. März 1904 versteigerte Kreuzigung liegt zeitlich vor Floris.

2.) Eine Anzahl von Venus- und allegorischen Darstellungen, die man nicht recht unterbringen kann, sind gleichfalls auf Floris' Namen getauft . Zwei von ihnen sind inzwischen als Werke des Vincent Sellaer erkannt worden:

Das Bild der Venus mit Amor, Amoretten und Satyr in Braunschweig, das von 1868 bis jetzt Floris hiess; und eine grosse Komposition der Hei-

ligen und profanen Liebe in den Gainsborough-Galleries in New York, die abgewandelt als Caritas oder Lukretia oder Leda von Sellaer häufiger gemalt worden sind. Diesem ist ebenfalls die bis dahin Floris benannte Hl. Familie in Petersburg und Zwolle zuzuschreiben — mit der übrigens die Bonner Hl. Familie ebensowenig zu tun hat wie mit Floris selbst (119).

Eine zweite Venusdarstellung in Braunschweig, nach links diagonal komponiert, eine Venus mit Amor auf breitem Lager, wie man es bei Giulio Romano findet, nach rechts Ausblick in eine Landschaft mit Kämpfenden, ist fast eine Kopie eines unter Primaticcios Namen in der Galerie Schweizer befindlichen Bildes gleichen Themas. Es fällt auf durch sein kaltes, fahles Inkarnat und die rotlila, braunroten und graublauen Töne des Lagers.

Auf diese unberechtigte Zuweisung an Floris muss die Forderung Dimiers (Le Primatice) und Kauffmanns (P. Jahrb. 1923) zurückzuführen sein, dass Floris entscheidend von Fontainebleau beeinflusst worden sei. In seinen eigenen Werken fand sich nichts, was sich nicht in erster Linie aus der Antike und aus Italien ableiten liesse. Eine Verbindung mit Frankreich ist in Belgien durch Reisen verschiedener Künstler nicht zu leugnen, aber gerade bei Floris hat Fontainebleau nicht stilbildend gewirkt. Was er an Kompositionsideen, Gruppen oder Einzelfiguren übernommen hat und woher, haben wir im Laufe der Arbeit bei den einzelnen Bildern festgestellt. Dass er der romanischen Grazie und verfeinerten Sinnlichkeit überhaupt fremd gegenüberstand, zeigen sie in gleichem Masse. Aehnlichkeiten einzelner Kompisitionsprinzipien lassen sich natürlich verfolgen. Sie sind einer Zeit gemeinsam, nicht abgeschrieben.

Das Bild des Berliner Museums (Depot, Generalverwaltung, Altes Museum:) eine sitzende Venus, Amor auf dem Schoss, Ausblick rechts auf das brennende Troja und die Aeneas-Gruppe hat ebenso in seiner weichen, fast knolligen Körperdarstellung und der wie im Braunschweiger Bild porzellanhaften Glätte der Gesichter nichts von Floris und dürfte wohl in den Rudolfinischen Kreis gehören.

Dorthin ist vielleicht auch die grosse Komposition «Venus und Mars im Netze des Vulkan», das unter Floris Namen in Braunschweig hängt, zu setzen. Sie hiess früher Giulio Romano (120) und wurde dann wegen ihres Zusammenhanges mit dem Berliner Bild von 1547 auf Floris umgetauft. Auf den ersten Blick sieht man den grossen Unterschied zwischen den beiden Bildern. Schon farbig: knallrosa der Frauenkörper und der des Amor, braunrot die der jüngeren, braun die der älteren Götter, grün, grüngold, rosa, lila und goldbraun die umgebenden Töne, ganz glatt und hart gemalt, ohne die dagegen schon auf dem frühen Bild malerische

(119) Staryè Gody 1910; Bonner Katalog 1914.
(120) Seit 1836, siehe auch Eberlein I, Galerie Nr. 211.

Breite des Floris. Völlig anders die Behandlung der breiten Männerkörper oder der unnatürliche porzellanhaften glatten Frauenakte, anders hier der schön hergerichtete Amor mit den blonden Locken gegen den kindlich dummen kleinen Putto bei Floris. Ganz verschieden auch die Haltung und an Skulpturen erinnernde Wiedergabe der sorgsam gelegten Falten. Gemeinsames, wie die vor einer Leere im Bildraum aufragende mächtige Vulkangestalt und einige Figuren der Götterversammlung, ist da, weist aber auf verschieden benutzte gleiche Vorbilder, die der Braunschweiger in einer späteren Phase sehr bewusst und sicher in grosser Pose hinsetzt, während man bei Floris noch das Arbeiten und Ueberlegen eines jungen Künstlers spürt.

Die in der Galerie in Wiesbaden befindlichen allegorischen Frauengestalten sind schon unter sich so verschieden, dass man bei der Benennung stutzig hätte werden müssen. Die eine, (Nr. 147) eine Caritas, könnte zeitlich nur in die früheste Periode des Floris gehören, dazu sind aber die Frau wie die Putten viel zu zart und elegant in der Handhaltung oder Stellung, besonders des posierenden Kleinen links hinten, der rundliche Kopf der Caritas mit dem hübschen Gesichtchen zu verschieden von dem robusten, energischen, stark antikisierenden Frauentyp der frühen Florisbilder; ebenso die flaue Wiedergabe der weichen Gewandfalten von der viel energischeren z. B. des Salomo selbst, als dass an ein Belegen mit dem Namen des Floris gedacht werden könnte. Das Kolorit: hell preussisch blau das Kleid, darüber ein lilaroter Mantel, ein bräunliches Inkarnat vervollständigt den ganz unflorishaften Eindruck. (Kreis des P. Coecke.) Das andere (Nr. 60), eine Illustration des Evangeliums Mathäi, Kap. 10: Seid sanft wie die Tauben und klug wie die Schlangen, gehört dagegen einer späteren Zeit an, und wenn nicht Marten de Vos selbst, so doch in seinen Kreis. Mit ihm verbinden es auch die ausnehmend kalten Farben, das fast weiss geschminkt erscheinende Inkarnat.

Zwei noch im Staryè Gody (122) als Floris publizierte Bilder sind ihn ebenfalls abzusprechen. Das eine «Odysseus und Calypso» liegt einfach zeitlich zu früh, das andere, die «drei Alter», ist bereits von Winkler in den Amtlichen Berichten des Berliner Museums als van Veen nachgewiesen, in dessen Kreis auch das Bild des Berliner Museums «Lot und seine Töchter», das auch Floris hiess, zu setzen ist.

Ueber das Staryè Gody 1910 publizierte Fragment einer Judith muss ich mich eines Urteils enthalten, weil die mir zur Verfügung stehende Reproduktion zu schlecht ist, um irgend etwas aus ihr beweisen zu können.

---

(121) Geb. zu Leyden 1510, Wanderprediger und Wiedertäufer, kam 1533 mit Jan Mattys nach Münster, wo er 1534 dessen Nachfolger wurde. Er war König bis zum Juni 1535, wo Münster erobert wurde. 1536 wurde er hingerichtet.

4.) In Schwerin hängen unter Floris' Namen zwei historisch interessante Porträts, inschriftlich beglaubigt als Köpfe des «Groote profet ende coninck Johann Boeckelsen von Leyden» und seiner Frau (121). Auf dem Porträt soll er im Jahre 1535 «heet erste jaer zynder regeringere» dargestellt sein. 1535 kann aber Floris, ein Antwerpener, nicht 17jährig den König in Münster und seine Frau gemalt haben. Man könnte annehmen, dass er sie später nach einer Medaille oder einem alten Porträt gemalt habe, wenn das Interesse an dem Wiedertäufer noch so gross war. Aber dagegen spricht der Passus der Inschrift «haet erste jaer zynder regeringere» und der nachfolgende Titel, man hofft also auf noch folgende Regierungsjahre: sein Sturz und Tod wären wohl in einem späteren Bild erwähnt worden. Schon diese Ueberlegung zeigt, dass die Bezeichnung Floris falsch sein muss. Vermutlich hätte F. auch die Bilder signiert, wenn er schon so eine grosse Inschrift darauf setzte. Interessant sind die Porträts ausser ihrer historischen Bedeutung kunsthistorisch, da sie eine Vorstellung von dem geben, was Floris vorfand. Eine Lösung von der wenig individuellen Malweise der Tradition, ein Differenzieren der Wiedergabe der männlichen und weiblichen Haut und wenigstens bei Boeckelsons's Porträts eine ausgezeichnete Charakterisierung (er erinnert stark an Lombards Flötenspieler in Lüttich) .Der Frauenkopf, ähnlich den Typen des Lambert Lombard erinnert an die zweite Frau links in dessen Opferzuge in der Handzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts. In den Farben sind noch scharfe Töne bevorzugt, wie ein dunkler Purpur im Samt und reiche Goldverzierung, bei der Frau schon mehr ein Hinneigen zu gebrochenen Farben und ein Versuch, den Lichtreflex in den Perlen der Kronen zu fangen.

(122) 1908, pag. 669.

IV.

Bildrekonstruktionen und alte Bildbeschreibungen.

Rekonstruktionen.

Der Analyse der als Floris erkannten Bilder lässt sich noch ein Kapitel anfügen, in dem versucht werden soll, mit Hilfe abhängiger Werke, in denen der Niederschlag einer Floriskomposition zu vermuten ist, ferner an Hand von Kopien, Skizzen und Zeichnungen neben den Inventaren und älteren Berichten ein Bild von dem zu geben, was Floris noch geschaffen hat und was anscheinend für uns verloren ist. Vieles lässt sich schwer anders als in der Form eines Kataloges geben.

Zunächst muss hier noch einmal auf die Stiche und die Teppiche hingewiesen werden, die uns eine Vorstellung ermöglichen von den Gemälden des Hercules für Jongheling, ebenso auf die Stichserie nach den 7 freien Künsten. Sie wurden oben bereits herangezogen,weil sie datierbar waren und stilistisch besonders klar fasslich, so dass sie zur Verfolgung der Entwicklung nötig erschienen. (S. 21 ff).

Um dieselbe Zeit 1554 datiert und signiert, hat Floris ein grosses Bild der Mannalese gemalt, das Hymans 1889 noch auf einer Ausstellung in Gent sah (123). Das Bild muss, obgleich bei van Mander nicht erwähnt, seinerzeit sehr berühmt gewesen sein. Es finden sich im Braunschweiger Kupferstichkabinett zwei Zeichnungen, die zweifellos damit in Verbindung stehen. Die eine (32 cm hoch: 20 cm breit) ist eine willkürlich mit einzelnen Figuren und Gruppen gefüllte Skizze: 1. eine Frau, die schreitend ein Gefäss trägt, ähnlich den Gestalten des linken Arnstädter Aussenflügels, der im selben Jahre entstanden, sich von selbst zum Vergleich

(123) Gazette des beaux arts, 1 pag. 419, exposition de tableaux anciens à Gand, aus der Sammlung Fredèriqc.

bietet; 2. zwei Figuren, die zusammen einen Korb füllen; 3. eine im Profil gezeichnete, weit vorgebückt in einen Korb sammelnde Frau, eine Haltung, die wir aus Floris' Bildern genugsam kennen gelernt haben; 4. Männer und Frauen, die Manna auffangen; 5. oben links Moses mit Gefolge, vor dem zwei Profilfiguren knien. Die andere Zeichnung in Braunschweig (124) ist anscheinend ein rundbogiger Epitaphentwurf: als Bild die Mannalese, auf der dreigeteilten Predella links zwei Frauen, in der Mitte zwei Männer kniend vor einem rechts gezeichneten Altar mit einer Monstranz, die entweder plastisch gedacht ist, oder aus Nachlässigkeit des Zeichners in das Bild hineinragt. Dort steht links Moses mit gerüsteten Kriegern und Männern in antiker Tracht, wie er selbst sie trägt, in Unterhaltung; über das übrige Bild nach hinten sich verlierend, sind Sammelnde und mit Körben Beladene zerstreut in einer hügeldurchzogenen Landschaft. Diese Kompositionsprinzipien sind uns bekannt aus dem Arnstädter Altar. In der Haltung korrespondieren die Figuren mit denen der Skizze 1. im Hintergrund lange, schreitende Gestalten, die gesammelte Manna forttragend; 2. ein Mann und eine Frau, die gemeinsam einen Korb füllen; 3. eine Frau, die, weit vorgebeugt, Manna in ihr Gefäss liest; 4. einzelne Männer und Frauen, zum Teil sammelnd, zum Teil schon beladen und am Fortgehen. Auch die Zeichnungsart beider Blätter weist Zusammenhang mit Floris auf. Aus beiden Zeichnungen bekommen wir eine annähernde Vorstellung der Floris'schen «Mannalese»: ein Bild mit einer weiten, hügeldurchzogenen Landschaft; vorn, gross, Einzelgruppen und Gestalten, Manna sammelnd. Nach hinten sich verlierende, verstreute Gruppen oder Einzelfiguren und Moses. Er hier, wie auf dem gleichzeitigen Arnstädter Altar, in den Bildhintergrund zurückgeschoben. Unter Zuhilfenahme dieser Komposition neben den Zeichnungen ist es nicht schwer, ein Bild der «Mannalese» zu gewinnen.

Im Inventar des Duc d'Arschot steht unter Nr. 77: une aultre pièce sur thoile de 9 p. de long et 7 p. de haut . . . contenant la représentation des sept arts libéraux dorment par la vertue de Mars de la main de Frans Floris. Nun befindet sich in der Turiner Pinakothek (Nr. 265) auf Leinwand ein Bild dieses Themas, das einem vlämischen Künstler der Floriszeit sicher angehört. Seine Grösse beträgt 1,84 m Höhe zu 2,32 m Breite, also etwas mehr als die im Inventar angegebenen, die nach Pariser Fuss (0,324 m) umgerechnet, folgende Grösse ergäbe: 1,944 m Höhe zu 2,916 m Breite. Die Aenderung könnte bei einer Rahmung ev. vorgenommen sein; was dagegen spricht, sind stilistische Gründe. Für die Zuweisung des Bildes an Floris wird noch eine Erzählung van Manders herangezogen, dass in Middelburg 1604 bei Wijnthgis ein Bild existiert hätte: Die schlafenden neun Musen. Hierzu ist zu sagen, dass der Katalog 1613

(124) Nr. 93 der Niederländischen Schule, 1909 als «Verhulst» erworben.

sowohl wie das Bild in Turin nur 7 Frauenfiguren zu verzeichnen hat (Nagler glaubt, es sei von van Mander ein Bild der ehemaligen Sammlung Bernhard gemeint (125), die klugen und törichten Jungfrauen darstellend; aber gewöhnlich gibt es nur 5 oder 7 kluge und 5 oder 7 törichte Jungfrauen, was also zahlenmässig mit van Mander nicht überein stimmt. Auch würde das Bild rein stofflich als biblische oder antikische Szene erkennbar sein. Man denke an die klugen und törichten Jungfrauen der Galerie Nostitz (126). Das Bild hängt entschieden mit Floris zusammen, weniger mit dem bei Wijntgis, als dem bei Duc d'Arschot, der so früh inventarisiert (1613), dass die Zuweisung wohl glaublich erscheinen darf. Der Hügel vorn mit dem vom Bildrand überschnittenen Baum, der Anblick in eine weite, mit kleinen Menschenfiguren besetzte, Hügel umsäumte Flusslandschaft, links eine römische Ruine, oben in der Ferne die Götterversammlung, und, die Geschehnisse von Himmel und Erde verbindend, der abgesandte Merkur, erinnern stark an Kompositionen des Herkuleszyklus und der 7 freien Künste, die Floris ja gut noch einmal zusammen in einem Bild dargestellt haben kann (127). Nur ist dies nicht das Original, sondern das Werk eines Schülers, der als eigener Kopf dem Bild eine etwas andere Note gegeben hat, kompositionell sich stark an Floris anlehnend. Im Faltenstil wie in der Landschaft, spricht sich die Vorliebe für etwas spitzige, härtere Formen aus, als wir sie von Floris kennen. Im Figürlichen schwankt er zwischen zwei in der Florisschule entwickelten Typen: der klassizistisch eleganten Frauengestalt, die, am Fuss des Baumes gelagert, zum Merkur heraufschaut, und der niederländisch breiten, wie sie die hingelagerten vertreten, die in Lage und Typ stark an die törichten und klugen Jungfrauen des Nostitzbildes erinnern, nur zeigen sie keinen venezianischen Einschlag; die Kauernde links lässt sogar eher an Artsen denken. Daneben gelingt ihm ganz eigen ein schlanker, langer Rückenakt, wie der der schlafenden Frau vorn in der Mitte. Der Merkur ist eine Uebernahme des Hypnos aus dem Florisstich Herkules und die Pygmäen. Dieses Viererlei spricht dafür, dass wir es hier mit einem Schulwerk zu tun haben; es mag Ende der 50er Jahre entstanden sein.

Im Besitz von Dr. Fröhlich in Wien befindet sich ein Kniestück Adam und Eva, das in der Eva fast die von 1559 wiederholt und zeigt, wie die Komposition als Ganzes zu denken war. Nach links der Ausblick in die Landschaft, rechts der dunkle Stamm des Baumes der Erkenntnis, vor

(125) Das Bild der Samml. Bernhard sei signiert und 8 Fuss lang, 4 Fuss breit gewesen, kann aber mit dem Musenbild nichts zu tun gehabt haben nach der Beschreibung.

(126) Den herangezogenen Teppich (Jahrb. d. Kunsthist. Samml. 30, 1911—1912, Teil 3,20270 hat Göbel dem Thulden zugewiesen.

(127) Greve, Kramm, Hymans, Floerke, Winkler.

dem Eva lehnt, ihren bereits aufgebissenen Apfel dem Adam hinreichend, der neben ihr steht, den Kopf ihr zugewandt. Es scheint mir nur eine Replik eines verlorenen Florisoriginals zu sein, dafür sprechen die schlechte Zeichnung des Frauenaktes und Kopfes und des erstaunlich harten antikischen Kopfes von Adam, der bartlos und jugendlich ganz anders als die uns bekannten erscheint. Die Stellung der Eva, die sich aus der Face nach rechts dem Adam zuwendet, ist dem Kopisten etwas missglückt. Ihr (vom Beschauer) linker Oberschenkel erscheint durch die Drehung stark überstreckt und der Rumpf zu kurz, Bein und Knie sind schlecht gezeichnet. Das an und für sich schon weiche Gesicht der Eva erscheint hier breit und knochenlos. Wir können aber aus dieser Replik erkennen, wie sich die Komposition von 1560 langsam vorbereitet. Schon hier, sehr malerisch empfunden, werden die hellen weissen Körper vor eine Dunkelheit gesetzt; sie werden nicht mehr mit der zeichnerischen Härte modelliert, wie noch um die Mitte des Jahrzehnts, sondern erhalten ihre Plastizität durch weicheres Modellieren mit Licht und Schatten. Breite Laubsilhouetten ragen in die sich öffnende Hintergrundslandschaft hinein. Der Gegenüberstellung von Adam und Eva fehlt noch der Reiz der späteren Komposition. Das Bild von Fröhlich lässt sich mit Hilfe der 1559 datierten Eva vor demjenigen in Florenz in das Oeuvre des Floris einreihen.

Eine Skizze in Breslau (128) mit dem dreifachen signiert bringt eine neue Lösung des Themas: Venus beklagt den Tod des Adonis, das wir aus dem Haager Bild kennen. Hier ist Floris abgekommen von dem Durcheinander starrer Linien und linear verschränkter Glieder. Die ineinander komponierten Gestalten mit den verkrampften Gliedern sind voneinander gelöst. Venus entsteigt dem Schwanenwagen, der auf Wolken vom Himmel gekommen ist und blickt kniend auf den nach rechts diagonal ins Bild gestellten Körper des toten Adonis. Er liegt am Fusse eines oben vom Bildrand überschnittenen Baumes, an dem weinend der kleine Amor steht. Die rechte Bildecke füllt ein Windhund, die Lage des Adonis wiederholend. Nach rechts die sich weit in die Ferne verlierende Landschaft, links der sich öffnende leuchtende gelbliche Himmel, vor dem im roten Mantel die Venus kniet, sowie der Akt des toten Adonis auf dem gelben blutbefleckten Gewand zeigen die anders gerichteten Tendenzen des Floris gegenüber dem frühen Haager Bild, genau so deutlich wie die gelöste Komposition. (Die Haltung der Venus, die der Maria im Mittelbilde des Lèaualtares oder der Magdalena am Kreuz Christi im Arnstadt, ist für Floris' knieende Frauenfiguren typisch). Eine Tiefenstaffe-

(128) Unten links am Schild die Signatur, 0,48 Höhe zu 0,36 Breite.

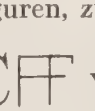
lung im Bilde ist erreicht; in diagonaler Richtung dazu bilden die Venus und die Schwäne , ihnen entgegengewandt Amor, gleichsam einen Hohlraum um den ideellen Bildmittelpunkt Adonis. Das Bild muss in der Zeit um 1565 entstanden sein, wenn es nicht überhaupt bei diesem Entwurf geblieben ist.

Es würde zu weit führen, hier die zugänglichen Skizzen und die nur beschriebenen nicht publizierten Zeichnungen unter denen sich Vorstudien zu Gemälden befinden, oder die zahlreichen Stiche bei Cock, Cord, Sadeler und anderen noch heranzuziehen. Es bedeutet eine besondere Arbeit, sollten sie noch eingehend berücksichtigt werden. Ich möchte hier nur kurz auf einzelnes Unbekannte hinweisen. (Den Stich Katalog s. hinten).

So findet sich im Stich des Floris bei Cock: «Horatiorum Curatiorum que trigeminorum gloriosum pro patria certamen», zu dem eine Vorzeichnung in Wien existiert (deren hl. Sebastian gehört nicht dem Floris) ein starker Zusammenhang mit einer Komposition des Giulio Romano in der Sala delle Medagle. Ein Rundbild des Zweikampfes dreier Paare. Auf den Zusammenhang der Floris'schen Meeresgötterkomposition mit Romanos Friesen in der Engelsburg wurde schon aufmerksam gemacht. Von ihm scheinen auch die in Profilstellung sitzenden Frauen des Floris mit dem vorgestreckten Bein zu stammen, die wir in einem Stich Giulio Romanos bei Cort «die drei Parzen» ähnlich finden.

Zu den Serien der Tugenden und der Metamorphosen des Ovid existieren einzelne Vorzeichnungen in Berlin und Budapest, sowie in Braunschweig (dort auch die Nachzeichnungen nach dem «Engelsturz» und «Jüngsten Gericht») eine Nachzeichnung der Memoria mit der Signatur ähnlich einem von Lionel Cust publizierten Monogramm einer Lütticher Zeichnung um 1564 (128).

Gleichzeitig mit einem Clair obscur von 1555 «David vor Saul» muss ein ähnliches entstanden sein, nach dem sich eine Schülernachzeichnung in Braunschweig findet: «Pilatus der sich die Hände wäscht».

Die Fülle der Zeichnungen im Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, die Floris zugeschrieben werden und von denen Bosschère einige publizierte (129), erweisen sich als Entwürfe seines Bruders für seine Rathausfiguren, zum Teil auch für Reliefs. Die Signatur auf dem Blatt der Lex  würde es schon allein beweisen, ausser der dem Frans Floris nicht eigenen Zeichnungsart, die durchaus den Bildhauer verrät. Die Figuren sind ersichtlich alle von der gleichen Hand, sie haben alle densel-

(129) L'art flamand et hollandais 1910.

ben Typus, die Gestalten und ihre Drapierung sind stark von Italien abhängig, manches in seiner zierlichen Fülle eher auf das Rokoko, als auf den Barock weisend; die Köpfe eiförmig, Gesichter mit hoher, runder Stirn und kurzer Nase. Auf der Amplitudo publica finden wir sogar im Hintergrund die Skizze eines Teils des Antwerpener Rathauses. Die Blätter sind zum grossen Teil beschriftet und werden vielleicht interessante Einzelheiten für die Cornelis-Floris-Forschung ergeben.

Ferner erwiesen sich Zeichnungen in Lemberg (130) nicht als Ornamentzeichnungen des Floris, von dem mir nur eine signierte in Paris bekannt ist, auch nicht seines Bruders, sondern als Vorzeichnung der Groteskenfolge des Hans Vredemann de Vries (131). Das eine Blatt mit feinen zarten Grotesken trägt die Signatur hans de vriese, dazu die Jahreszahl 1565. Da der Stich dies Blatt wörtlich im Gegensinn wiederholt, so ist es als echte Vorzeichnung dazu anzusehen und ergibt für die von Berliner «um 1560» angesetzte Folge der «ornamenten der antiquen von de Fries» das Jahr 1565.

Bildbeschreibungen.

Iich möchte hier noch kurz eine Aufzählung der Werke von Floris folgen lassen, die in Berichten und Inventaren angeführt sind und die, wir nur zum Teil (unsicher) identifizieren konnten.

Carel von Mander:

1556 zum Einzug Philipps II.: 17 niederländische Provinzen, Apollo mit den 9 Musen. Ein Stich desselben Themas bei Franz Huys.

1561 für das Landjuwel, gleichfalls dekorative Arbeiten, Eduard van Even publiziert als solche 6 Reiterporträts, die aber in diesem Zustand unmöglich von Floris stammen können.

1581 kaufte Franz Franken I. von der Stadt Antwerpen ein Haus, das er bezahlte mit einem Bild von Floris, der Bethlehemitische Kindermord, das auf 350 fl (1400 M) geschätzt wurde.

In Amsterdam bei Jan van Endt ein Bild: Abel, von Adam und Eva beweint, nach dem anscheinend der von Philipp Galle gestochene von Cock herausgegebene Stich gemacht wurde, dem zufolge das Bild etwa in die Zeit der Herkulesserie und des Kopenhagener Abelmordes zu setzen wäre, vielleicht zu letzterem gehörig.

van den Branden:

Nach ihm befanden sich trotz des Bildersturmes im 16. Jahrhundert bei Kunstliebhabern noch folgende Bilder von Floris:

(130) Winkler über Zeichnungen in Lemberg, Kunstwanderer April 1927.

(131) Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter, 1926 Leipzig. Text S. 49, Taf. 169 I.

Maria mit Kind und Josepf (Brüssel?)
Eine heilige Nacht (Antwerpen?).
Sintflut, vgl. den Stich bei Balthasar Silvius.
Christus als Gärtner. (Zum Gärtneraltar?).
Hl. Magdalena, (vgl. den Stich bei Johann Sadeler d. Aelt).
Hl. Hieronymus.
Christus, die Kinder segnend (Jan van Endt — amerikanischer Privat-
Ein Cruzifixus, (vgl. dazu Oud Holland 1905, S. 170 Nr. 2).
besitz).
Geschichte des alten Tobias.
Bethlehemitischer Kindermord (siehe oben).
Adam und Eva (Florenz, Wien?).
Kain erschlägt Abel (Kopenhagen?).
Lukretia (Rotterdam?).
Mars und Venus (Berlin, Hermannstadt?).
Bad des Actaeon (d. h. Dianas von Actaeon überrascht, London?).
Venus und Adonis.
Ernährung des Jupiter, (beide 1566 als Eigentum der Christine von Schweden nach Rom, vgl. Granberg).
Vier Elemente.
Daphne, (siehe Stich).
Venus und Adonis und Amor (Haag? oder Ausführung der Breslauer Skizze?)
38 Köpfe und Porträts.
Die Lukaslegende und das Einzelbild in Gent (siehe oben).
Pinchart,

Archive des arts, V. 28, sciences et lettres, Gent 1860, Inventar des Jean Josselet, am 24. April 1613, über den Besitz des verstorbenen Herzogs von Arschot.

Nr. 16 auf Holz, 7 p. im Quadrat, Venus mit Amor, Blumen im Haar, (hier S. 25 unten, 26).
Nr. 56 auf Holz, 6 Fuss Br., 5 F. H. eine Allegorie.
Nr. 70 auf Holz, 5 Fuss Höhe, 6 F. Br. Die Verwandlung des Adonis Venus und Amor zuschauend.
Nr. 71 auf Holz, 6 F. Höhe, 7 F. Breite. Eine Königin und einige Reiter hinter ihr.
Nr. 79 auf Leinwand, 7 1/2 Fuss Höhe, 6 F. Breite, Mars, Venus und Amor, die übrigen Götter zuschauend.
Nr. 83 auf Holz, 11 F. Breite, 7 1/2 F. Höhe, Venus und Mars, die übrigen Götter zuschauend (über beide Bilder vgl. oben).
Nr. 74 Holz, 6 1/2 Fuss, Adam und Eva im Paradies.
Nr. 77 auf Leinwand, 9 Fuss b., 6 F. h., die 7 freien Künste, schlafend während des Krieges (vgl. dazu oben).

Nr. 78 Leinwand, 8 1/2 F. Breite, fast 6 Fuss Höhe. Die Gefangennahme Samsons durch Dalila.

Nr. 84 Holz, 10 1/2 Fuss breit, 7 Fuss hoch. Diana und Actaeon, (siehe oben).

Nr. 86 auf Holz, 8 Fuss Br. und ungefähr 7 F. Höhe. Die Musen vor Pallas.

Nr. 85 Holz, 10 F. Br. 7 1/2 F. H. Das Urteil des Paris (vgl. oben Russland).

Nr. 87 auf Holz, 8 1/2 F. Br., 5 1/2 F. Höhe, Paris zwischen Venus und Pallas.

Nr. 88 Leinwand, 11 F. Höhe, 7 1/4 Br., Römische Kaiser zu Pferde.

Nr. 89 — 93, 11 F. zu 7 1/4, 5 Stück gleichen Themas auf Leinwand.

Granberg: Trèsor d'art en Suède Bd. I. S. 33.
Bis 1648 in Prag befindliche Bilder.

Adam und Eva mit zwei Kindern spielend, Floris Original.

Jakob und Esau, Floris Original.

Susanne im Bade mit den beiden Alten, Floris Original.

Paulis Bekehrung von Floris, Original.

Jüngstes Gericht von Floris, Original, (Wien).

Ein Galadeum oder Meertriumph von allerlei Meerwundern (Stockholm). von Floris, Original.

Wie Vulkanis van Plietz geschmiedet ward (wohl der schmiedende Vulkan darunter zu verstehen; man vgl. das Bild in Münster), Floris Original.

Venus und Adonis, Floris Original, (Haag).

Ein Sommer mit einem Satyro, Floris Original, (Stockholm Halwil).

Eine Musica, Floris Original (evtl. den Stich).

Ein Conterfeit, Floris Original.

In Oud Holland:

1884, Nr. 116, Register 1626, ein hl. Familie du dritt; in Gedichtform beschrieben, die Mutter stillt das Kind.

1884, Nr. 217, Inventar 1659, ein Frans Floris.

1889, Nr. 90,Eine Diana mit einem Jagdhund.

1895/96, Nr. 179, Auktion 1616. Eine Büssende Magdalena (s. o.).

1905, Einige Briefe des Prof. Pieter Paun, ein Cruxifixgen van Frans Floris.

1906 und 08 (im Protokoll 1649 genannt) eine Judith (vgl. Russland).

1910, Inventar 1647, zwei Gesichter von Frans Floris.

1913, Nr. 205, Inventar 1679, Adam und Eva von Floris (s. o.).

Fürstl. Schwarzenbergsches Zentralarchiv, (Mitte 17. Jh.) im Jahrb. der Kunsthist. Sammlung in Wien, 1, 1883, Teil II.

Nr. 12, Halbfigur eines Christus mit der Dornenkrone, die rechte Hand am Kreuz haltend, die linke an der Wunde, 4 Spann hoch, 3 Spann 1 Finger breit.

Nr. 114 (nach der Beschreibung kaum Floris) ein alter Narr in grünem Kleid mit roten Aermeln, eine Kappe auf dem Kopf, auf der Brust 8 silberne Wappenschilder. (Man denkt an den «Diener der . . Gilde» von C. d. Vos i. Antwerpener Museum).

Nr. 143/144. Der Falkner und seine Frau.

Nr. 409, Das Jüngste Gericht.

Nr. 531, Christus am Kreuz mit Sonne und Mond (ein kleines Stück, Floris oder Pourbus).

Nr. 712, Ein Frauenporträt, in silber- und goldgesticktem Kleid mit Schleier, über dem blonden Haar auch ein Schleier.

Nr. 280, Eine Zeichnung. Eine Frau auf einem Stein sitzend, einen Fisch auf dem Schoss, (Vorzeichnung zu der Serie der Tugenden bei Cock?)

Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, als Bauherr und Kunstmaler, kaufte: 1674.

Nr. 37, Ein altes Gesicht von Frans Floris.

1676, 2 alte Gesichter, von Frans Floris.

1677, Nr. 17, ein Stück von Frans Floris, «Die erste Welt bedeutend».

1679, aus der Sammlung des Freiherrn von Hungerspach. Die Geschichte von Jakob und Rebekka.

Mechel, 1781, Katalog der Bilder der k. k. Galerie in Wien.

Nr. 39, Adam und Eva im Paradies.

Nr. 40, ihre Vertreibung durch den Engel (beide jetzt als Coxcie im Museum.

Nr. 43, Porträt einer dicken Bürgersfrau in einem Sessel, den Kopf eines Hundes zu ihrer Rechten streichelnd. Monogramm und Jahreszahl (Caën).

Nr. 58, Porträt eines . . . . . Mannes, auf der Linken einen Falken. Monogramm und Jahreszahl. Braunschweig.

Frimmel, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins, Wien 1895.

Galerie des Fürsten Wenzel Anton Kaunitz.

Versteigerung 1820.

Nr. 57, Ein grosses Mahl von Göttern um einen runden Tisch sitzend, zur rechten spielt Merkur die Flöte und Apollon die Lyra.

Nr. 58, Brustbild eines älteren Mannes mit einer Kette um den Hals.
Nr. 59, Brustbild einer jungen Heiligen nach links gewandt.

Waagen: Treasures of art in Great Britain 1854 in Glasgow (Ms. Lellan's Collection: ein allegorischer Gegenstand).

Repertorium der bei der kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen 1883, Theodor Levin.

Nr. 29, Friede und Gerechtigkeit.

1892, Bamberg, Frimmel, kleine Galeriestudien, Bd. I.

Prag, Nr. 43, Kluge und törichte Jungfrauen (s. o.).

Nr. 81, Weibliches Brustbild, (s. o.).

Nr. 11, Anbetung (Uebereinstimmung mit der Dresdener, die Hauptgruppe wiederholt in Schwerin Nr. 1097 und in Wien Liechtenstein Nr. 593, letztere nicht mehr vorhanden).

Oesterreichische Kunsttopographie 1909 S. 295, Bildergalerie der Prälatur im Stift Melk.

Nr. 109, Cymbria and Myra.

Dehio, Handbuch deutscher Kunstdenkmäler, Nordwestdeutschland, S. 221. Ein Floris in Schloss Hugenpoet. S. 515/16; in der Hauptkirche in Wolffenbüttel, eine Beklagung Christi 1557 datiert, (aus der Abbildung in Bau-Kunstdenkmälern Braunschweigs - Wolffenbüttel, Taf. 11, geht klar hervor, dass das Bild mit Floris selbst nichts zu tun hat.) Dagegen erwähnt Dehio den Arnstädter Altar nicht.

(Die verschiedenen Inventarangaben über die Herkulesserien sind oben schon ausführlich angeführt worden).

In Russland (Staryè Gody 1910) befand sich ein Kopf des hl. Paulus angeführt im Catalogue raisonné des tableaux qui se trouvent dans les galéries, salons et cabinets du palais impérial de St. Petersbourg ..... par Erneste Comte de Munich Nr. 356.

Hier möchte ich auch noch hinweisen auf einige unter Floris Namen bekannte Bilder, deren Benennung ich nicht nachprüfen konnte:

1.) im kgl. Schloss in Breslau, Inventarnummer 2392, eine Veritas von 2 Dämonen verfolgt, wird vom Zeitgott emporgetragen. Der Katalog gibt an, dass Poussin in einer gleichnamigen Komposition sich an dies Bild anschlösse, wovon Walter Friedländer in seiner Besprechung nichts erwähnt.

2.) Dr. Benesch schreibt Floris im Pantheon April 1928 das bisher Moro genannte Porträt eines Knaben in Wien (Nr. 818) zu.

3.) In Lüttich hängt im Museum ein Halbfigurenbild von 2 Männern und einer Frau als «.... les trois âges» von Floris (eine Photographie war trotz mehrmaliger Bitte nicht zu erhalten).

4.) Es befindet sich in Gotha ein Bild der Caritas und Pax, dessen Signatur f. floris auffällig ist, da sie so nur in Stichen vorkommt.

V.

Schlussbemerkungen.

Wie erfahren durch van Mander von Floris kurzer Lehrzeit bei Lambert Lombard. Sie war jedenfalls lang genug, um ihn Einblick in die herrschenden Kunstrichtungen gewinnen zu lassen.

Lombards Einfluss konnten wir in Einzelheiten bis in die späten 50er Jahre hinein verfolgen, am greifbarsten natürlich in der Frühzeit. Durch Lombard wird Floris mit der Antike, mit Raffael bekannt, Lombard hat auch Tizians Pesaro Madonna gezeichnet, also auch auf Venedig wurde Floris gewiesen. Aber Lombard war kein Maler, er variierte Statuetten und stellte sie zusammen; er zeichnete nie ganze Kompositionen, sondern nur einzelne, ihm besonders auffällige Figuren, die er in den verschiedensten Bildern verwandte.

Durch Lombard muss Floris auch mit dem bedeutendsten Maler der Zeit, Jan Scorel, bekannt geworden sein, jedenfalls mit dessen Kunst, in der der wichtigste Schritt im Verhältnis der niederländischen zur italienischen Kunst getan war. Es lassen sich aber keine Beziehungen zwischen Floris und Scorel herstellen. Näher als Scorel selbst muss ihm dessen Schüler Heemskerck gewesen sein, als Künstler dem Lehrer und Floris weit unterlegen, aber in seinen Interessen sich mit ihm berührend und mit dem, was Lombard Floris an Studium der Antike in ihrer Plastik, Relief- und Baukunst geboten hatte.

Zu Floris Lehrzeit ist Pieter Coecke van Alost der geschätzteste Maler in Antwerpen — nach 1544 verlässt er die Stadt, so wie Aartsen und Hemessen nach 1550 und Brueghel und Cornelis van Cleef, wie Winkler vermutet, «um dem Führer der nächsten Generation, Frans Floris, Platz zu machen. Coeckes Stil, der eben noch modern erschien, ist neben dem des Frans Floris völlig veraltet».

In der Tat ist es so. Mit der Beendigung seiner Lehrjahre durch die italienische Reise kommt Floris, trotz der Beibehaltung von Einzelformen und Bildgedanken, im Grossen zu einer ganz neuen Bildgestaltung, der er so energisch Ausdruck zu verleihen weiss, dass sich Andere neben ihm kaum halten. Noch Lambert Lombard glaubt die im Süden gefundenen Vorbilder durch einfache Uebernahme von Figuren, Gewanddarstellungen und Bewegung zu erreichen, ohne sich deren Unzulänglichkeit in einer anderen Umgebung bewusst zu werden. Floris, nicht mehr der ersten Generation der Italienfahrer angehörend, steht diesem allen bereits anders gegenüber. Italien bringt nicht mehr ausschliesslich Neues für ihn. Er hat bereits die Fähigkeit zur Auswahl, das Gefühl, dass unmittelbar Uebernommenes nicht mehr unmittelbar überzeugend wirkt. Floris hat die Antike, Raffael und seine Schule, neu gesehen und erlebt, er hat Michelangelo, Salviati, Daniele de Volterra, Bronzino, Venedig und vor allem dort Tintoretto studiert (132): seine Ideen sind im Verhältnis zu Gewesenem von einer Wucht und Grossartigkeit, sei es in bewegten, sei es in ruhigen Kompositionen, dass er mit vielem Ueberlieferten brechen muss. Seine Bilder haben nichts von der Gefälligkeit eines Aloest oder dem unkompositionellen Einzelsehen eines Lombard. Gegenüber der am Alten haftenden Kompositionsweise der neu-testamentlichen Darstellungen, der outriert genremässigen Auffassung des alten Testaments, gegenüber den zaghaften Versuchen der ersten Italienfahrer in antiken oder allegorischen Darstellungen, findet Floris neue Prägungen, die er nahezu als Typus hinstellt. Von seinen Altersgenossen hält sich nur, wer bewusst sich diesem Einfluss entzieht: eine Stellung wie Brueghel vermag kein zweiter zu erringen; die anderen Antwerpener neben ihm wie Willem Key, Jan Mandyn (und neben ihn Pieter Huys) in seiner Fortsetzung Bosch'scher Erfindungen, die seine tieffarbigen Bilder füllen, oder Jan Massys in seiner glatten Aeusserlichkeit der noch betont genremässigen Bilder, die «auf die Lüsternheit seines Publikums spekulieren», scheinen nach dem augenblicklichen Bild ihrer Tätigkeit ihre Unabhängigkeit von Floris mit einem bescheideneren Werkstattbetrieb erkauft zu haben (133).

Die Verbindung Floris' mit seinem Bruder Cornelis ist nicht eng. Trotzdem es zeitlich nicht unmöglich schien, dass Floris gemeinsam mit seinem älteren Bruder nach Italien gereist ist, stehen wir vor der Tatsache, dass beide Brüder, beide in Antwerpen, beide in ihrer Kunst gleich-

(132) Aus Italien muss auch die in den Niederlanden ungewöhnliche Technik seiner Clair-obscurs stammen, die auch im Thematischen in ihren allegorischen Einzelfiguren Floris Anregung gegeben haben können. Man vergleiche dazu B. XII, p. 129 im Berliner Kupferstichkabinett, Ital. Clair-obscurs des 16. Jahrhundts. 129 im Berliner Kupferstichkabinett, Ital. Clair-obscurs des 16. Jahrhunderts.

(133) Jedenfalls ist nicht genügend Material publiziert, um eine genaue Untersuchung ihres (negativen) Verhältnisses zu Floris zu gestatten.

bedeutend, fast unabhängig von einander gearbeitet haben. Jedenfalls blieb Frans von Cornelis unbeeinflusst. Wir finden weder in Floris Skizzenbüchern noch in Zeichnungen des Bruders Nachzeichnungen, die auf ein gemeinsames Studium in Italien hindeuten, auch tragen ihre späteren Werke keine Zeichen gemeinsamer Arbeit. Einzelheiten hat Cornelis von Frans übernommen: so tauchen in seinen Grabreliefs, im Jüngsten Gericht, Gruppen des Frans Floris auf, die wir auch sonst als besonders charakteristisch kopiert fanden, und sein «Urteil Salomonis» auf dem Kamin des Antwerpener Rathauses ist von Floris' gleichnamiger Darstellung beeinflusst. Ebenso erscheint die plastische Michaelgruppe des Lettners in Tournai von Floris' Engelsturz inspiriert.

Floris zeigt sich im Vergleich zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen als überragend vielseitig und interessiert. Bewusst kultiviert er alle ihm gegebenen Möglichkeiten, als Gegenpol des in seiner Einseitigkeit grandiosen Brueghel; ebenso reich im Thematischen (er beschäftigt sich mit jeder Art Bildvorwurf) wie wandelbar im Aufgreifen verschiedenartigster Anregungen soweit, dass er sogar archäologische Rekonstruktionen versucht. Dadurch gewinnt er an Bedeutung für eine Zeit, die bereits historisch eingestellt ist, der die Unbefangenheit eigener Schöpfungskraft abgeht, die keine einseitige Entwicklung hat, sondern Verschiedenstes will, von dem Ideal italienischer oder antikischer Vorbilder wieder zu eigenem zurückkehrend; deren fassbare Charakteristik eben jenes Vielerlei ist, das nicht Floris allein eigen ist. Man findet es bei vielen seiner Schüler, die erst ganz in seiner Atmosphäre leben, einer Fülle von Interessen nachgebend, um nachher zu Brüghel überzugehen. Aber, mehr als sie, vermag Floris eben eines: allem, was er schafft, eine durchaus eigene Prägung zu geben, die auf den Beschauer unmittelbar wirkt. So erscheint er prädestiniert zum Führer und Lehrer. Er hat einen grossen Schülerkreis gehabt, nach van Mander in der Werkstatt allein 120, unter ihnen Belgier, Holländer und Rheinländer (einiges über sie bringen Hymans — van Mander in der Vita des Floris und Winkler im Anhang zur alten niederländischen Malerei). Den Radius seines Wirkungskreises zu ermessen, ist die Aufgabe einer besonderen Arbeit, die bereits im Gange ist. Augenscheinlich hat Floris — wie wir sahen, bis ins 17. Jahrhundert hochgeschätzt — in Einzelheiten sogar auf Rubens gewirkt, in den Dämonen des Engelsturzes, den Rubens täglich in der Antwerpener Kathedrale vor Augen hatte.

Am meisten scheint Floris ausser im Norden selbst auf den Rudolfinischen-Kreis gewirkt zu haben, dessen Verbindung mit den Niederlanden ja sehr stark war (134). So finden wir in einem dieser Kunstrichtung

---

(134) Die folgenden Beispiele sollen nur als Hinweise dienen auf das, was über die ausserniederländische Bedeutung des Floris hervorzuziehen wäre. Es

entstammenden Jüngsten Gericht in Russland (Staryè Gody März 1910) starke Anklänge an Floris' gleichnamige Komposition, Uebernahmen einzelner Gruppen. Das Ganze aber ist gelöster und feingliedriger; man kann es nicht, wie dort geschieht, Floris selbst zuweisen.

In der Johanniskirche in Wolffenbüttel (siehe Taf. 14 Bau- und Kunstdenkmäler Braunschweig-Wolffenbüttel) befindet sich ein Jüngstes Gericht, das sowohl aus dem Engelsturz wie aus dem Wiener Jüngsten Gericht Motive herüber nimmt: den das Schwert schwingenden Engel links und einen Teufel, den der Michael durchbohrt aus dem Bild von 1554 und aus dem Bild von 1565 ebenfalls den wagerecht Aufgehängten dazu einen kopfüber Herunterstürzenden.

Floris' Wirkung erstreckt sich sogar bis in die Kleinkunst. So veröffentlichte E. Tietze-Conrad im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen Wien 1919 in einem Aufsatz über «Die Erfindung im Relief» ein Silberrelief des Wiener Museums, das den Stich des Floris bei Cock «Auditus» kopiert (siehe Abbildung 2 und 3).

Wenn wir nun auch Floris nicht gerade als den ansehen, als den ihn seine Zeit und seine Nachfolger gepriesen haben: «den vlämischen Raffael» — schon deshalb nicht, weil er gerade mit Raffael sehr wenig zutun hat — so darf man ihn und seine Bedeutung für die niederländische Kunst vor Rubens nicht unterschätzen. Vasari schreibt über ihn: Ora quanto a quello.... che sono vivi et in pregio (er spricht über niederländische Künstler) il primo fra loro..... è francesco Floris d'Anversa «der die «affetti del animo, il dolore, la letizia, l'altre passioni, con bellissime et bizarre invenzione» dargestellt hätte, man hätte ihn in Nachahmung des Urbinaten den vlämischen Raffael genannt. Guiccardini führt ihn an als den «Pittore eccelente..... d' invenzione et di disegno, che, diqua de monti, non ha forse pari, perche nel vero è maestro singolare et poi di natura è uomo molto gentile e cortese»

Nach der Ablehnung, die Floris darauf erfahren hat, sucht man ihm jetzt die berechtigte Stellung wieder zu verschaffen, die er in seiner Zeit und für sie hatte.

---

sind Einzelheiten, die sich mir im Laufe der Arbeit ergaben und denen im Rahmen einer Doktorarbeit nicht nachgegangen werden konnte.

VI.

Kataloge.

a) Eigene Werke (135).

Antwerpen, Engelsturz 1554, Urteil Salomonis um 1545, Anbetung der Hirten um 1563/64, hl. Lukas an der Staffelei 1556 (alle im Museum) in St. Jaques eine Hlg. Sippe um 1556/57.
Arnstadt, Flügelaltar 1554.
Bamberg, eine Hl. Familie vor 1555, Frauenkopf aus den 50er Jahren.
Berlin, Venus und Mars im Netze des Vulkan 1547.
Braunschweig, Falkenjäger 1558.
Breslau, Skizze zu Venus und Adonis, um 1565.
Brüssel, hl. Familie um 1556; Jüngstes Gericht 1566; Anbetung der Könige vollendet 1571.
Caën, Porträt einer alten Frau mit Hund 1558, Gegenstück zum Falkenjäger.
Dresden, Kaiser Vitellius um 1550/52; Lachendes Mädchen um 1550/52; Anbetung der Hirten um 1558/59.
Florenz, Adam und Eva 1560.
(*Gotha,* Caritas und Pax?).
Gent, St. Bavo, hl. Lukas, die Madonna malend um 1555/56; ehemals Sammlung Frèdericq, jetzt unauffindbar: Mannalese 1554.
den Haag, Venus beweint Adonis, um 1555.
Hermannstadt, Ein Apostelkopf um 1555; Venus und Mars um 1560.
Kopenhagen, Kain erschlägt Abel, um 1554.
Lèau, Flügelaltar um 1560.
Lüttich, Die drei Alter?
Madrid, Bildnis eines bärtigen Mannes und seiner Frau, beide 1555.
Münster, Schmiede des Vulkan, um 1560.
München, (jetzt Schleissheim) Frauenkopf um 1566.
Rotterdam, Lukretia, um 1555.
Russland, eine hl. Familie (s. Bamberg, um 1555); Caritas um 1559. Parisurteil um 1560/61.

(135) Ueber die Eigenhändigkeit vergl. die Besprechungen im Laufe der Arbeit.

Schwerin, Christuskopf, um 1554.
Stockholm, Fest der Meeresgötter 1561.
Wien, Jüngstes Gericht, 1565.

Im Kunsthandel:

Berlin, Frauenkopf um 1553/54; Apostelkopf (Rochlitz) um 1555, Venus und Amor (Gurlitt) um 1561.
Frankfurt: Kopf eines Meeresgottes, 1561.
London, Diana und Actaeon um 1564; Bramante um 1550.

Privatbesitz:

Amerika, Lasset die Kindlein zu mir kommen, um 1556; Porträt eines Waffenträgers 1547.
Florenz, Sammlung Ferroni, Susanna im Bade, um 1562/63.
Kopenhagen, Sammlung Halwil, Ceres mit Früchten, um 1564.
Prag, Sammlung Nostitz, Anbetung der Hirten um 1558/59; Frauenkopf um 1564.

b) Floris fälschlich zugeschriebene Bilder.

Antwerpen, Göttermahl, fälschlich 1550 datiert und signiert.
Berlin, Venus und Amor; ehemals bei Gurlitt: Puttenreigen; Versteigerung Lepke 1925, Allegorie.
Bonn, Hl. Familie.
Braunschweig, Venus und Amor; Venus und Mars im Netze des Vulkan; Venus, Amor, Amoretten und Satyr.
Budapest, Anbetung der Hirten.
Dresden, Lot und seine Töchter; Privatbesitz: Fusswaschung Christi.
Frankfurt, versteigert bei Bangel eine Magdalena, eine Hl. Familie.
Hermannstadt, Replik der Susanna im Bade, in Florenz.
London, bei Agnew: Männerporträt.
Madrid, Kain und Abel; die Sintflut.
München, Männerporträt; bei Späth: Wahrheit besiegt die Lüge; in der Universität: Krönung der Tugend, Bestrafung der Laster.
Potsdam, Replik des Stockholmer Meeresgötterbildes.
Prag, Sammlung Nostitz, Kluge und törichte Jungfrauen.
Russland, Judith. die drei Alter; Odysseus und Kalypso.
Schwerin, Porträt des Jan Boeckelsen und seiner Frau; Anbetung der Hirten.
Stettin, Privatbesitz: Hl. Familie.
Stockholm, Allegorie.
Turin, Die schlafenden Musen während des Krieges.
Wien, Die Ehebrecherin vor Christus; die Anbetung der Hirten; im Kunsthandel 1092, eine Hl. Familie; Sammlung Fröhlich: Adam und Eva.
Wiesbaden, Eine Caritas; eine Allegorie nach dem Evangelium Matthei.

c) Seine Signaturen.

Antwerpen, Engelsturz F. F. IV. ET. FA. 1554.

St. Lukas IV. ET. FE. 1556.

Arnstadt, Kreuzaltar IV. ET. FA. 1554 — F. F. IV.

Bamberg, Hl. Familie ET. IV.

Berlin, Venus und Mars im Netze des Vulkan F. F. 1547.

Berlin, Gurlitt: Venus und Amor

Berlin, Rochlitz, Apostelkopf

Braunschweig, Der Falkner F. F. 1558.

Breslau, Der Tod des Adonis

Brüssel, Das Jüngste Gericht, F. F. I. et FEC. 1566.

Brüssel, Anbetung der Könige F. F. 1571.

Caën, Die Frau des Falkners F. F. 1558.
Köln, Eva, F. F. 1559.

Dresden, Anbetung der Hirten ET. IV.

Dresden, Vitellius

Florenz, Adam und Eva, FR. FLORIS F. A. 1560.

Florenz, Susanna mit den beiden Alten, ET. IV.

Haag, Venus und Adonis, F. FLORIS. F.

Prag, Anbetung der Hirten, ET. IV.

Russland, Parisurteil ? links unten.

Russland, Caritas?

Rom, Triptychon

Stockholm, Mahl der Meeresgötter IV. ET. FA. 1561.

Wien, Jüngstes Gericht ANTVERPIEN. INVE. FA. 1565.

d) Seine Stiche.

(alphabetisch nach dem Sujet).

Cock, Hier. 1561.
Abel, von Adam und Eva beweint.

Curia, Jod, de. 1555.
David, vor Saul die Harfe spielend.

Cort, Corn.
Loth, von seinen Töchtern verführt.

Galle, Phil. 1558.
Loth und seine Töchter.

Bos, Corn.
(Moses) Mannahlese.

Stalburch.
Durchzug durchs Rote Meer.

Galle, Phil. 1558.
Tempelbau Salomonis.

Cock, 1556.
Urteil Salomonis.

Galle, 1564.
Anbetung der Hirten.

Unbekannt.
Anbetung der Hirten.

Galle, Phil.
Bethlehemit. Kindermord.

Sadeler, Joh.
Christus vor Maria Magdalena.

Unbekannt.
Christus und die Ehebrecherin.

Cock.
Abendmahl.

Unbekannt.
Madonna, Joachim, Anna, Joseph.

Wierix, Anton.
Madonna, Joseph, Elisabeth, d. kl. Johannes.

Julius, H.
Tod raubt die Schönheit.

Bruyn, Abr. de.
Tod des Adonis.

Huys, Frans.
Apoll und die Musen.

Cort, Corn.
Aristeus, Erfinder des Honigs.

Cock, Hier.
Curiatier und Horatier.

Cock, Hier. 1565.
Cyklus der Concordia, Memoria e. c.

Galle Phil.
Tabula, Cebetis carta vitae.

Unbekannt.
Caritas.

Stalburch, 1555.
Juno und Semele.

Cock, Hier.
Caritas; 5 Sinne; Unsterblichkeit als Lohn der Tugend.

Coornhaart, Dierk v. 1557.
Königin von Saba vor Salomo.

Floris, Frans. Viktoria. 1552.
Farbenholzschnitt: David vor Saul.
Rückkehr des verlorenen Sohnes.

Balthasar Silvius.
1555: Noahs Opfer.
Jacob und Rahel, (6 Bl.).

Meister A. i. (Berl. K. K.)
Ceres.

Cock, Hier.
Nymphen.

Meister A 1 (Berl. K. K.)
Flora.

Silvius Balthasar.
Giganten, den Olymp stürmend.

Cock, Hier.
10 Taten Herkulis.

Cock, Hier. 1564.
Cyklus der Najade, Naphäa, e. c

Unbekannt.
Pluto.

Cock, Hier. 1564.
Pomona.

Meister Al.
Pomona.

Cock, Hier.
Pygmäen.

Unbekannt.
Venus und Adonis.

Die mir liebenswürdigerweise von Sir Robert Witt zur Verfügung gestellte Liste der ihm aus seiner Photographiensammlung bekannten Bilder des Frans Floris konnte ich leider nicht benutzen. Die Bilder lassen sich nur zum geringen Teil mit einigen mir bekannten identifizieren. Der grössere Teil ist mir unbekannt und ich kann mir kein Urteil über sie erlauben, ohne wenigstens Abbildungen gesehen zu haben.

Bibliographie.

Giorgio Vasari-Milanesi «Le vite. . . .» Band 5 und 7.
Guicciardini Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Antwerpen 1567.
Carel van Mander, Haarlem 1604.
Carel van Mander-Hymans 1884-85.
Carel van Mander-Floerke 1906.
Joachim Sandraert, Academia Tedesca 1675, 2. Teil, 3. Buch.
Houbraken's Groote Schouburg 1718, Uebersetzung von Wurzbach 1884.
Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künstler Deutschlands und der Vereinigten Niederlande, Hannover 1817.
Mechel, Katalog der Bilder der k. u. k. Galerie in Wien 1781.
van den Branden, Geschiedenes der Antwerpsche Schilderschool, Antwerpen 1883.
Rombouts — van Lerius «de Liggeren en andere historische Archiven der Antwerpsche Sint Lukasgild 1453-1629.
Wesenbecke-Graphäus, Scabinale protokollen der Stadt Antwerpen Bd. i.
Greve «de Bronnen van Carel van Mander, Haag 1903.
Josef Linnig, Historisches Album der Stadt Antwerpen.
Mertens-Buschmann-Pape-Brochius, Annales Antwerpienses III.
1808 Paris, A. Michiels Histoire de la peinture flamande.
1854 und 57 Waagen Traesurs of art in Great Britain, Galleries of Arts in Great Britain.
1858 Amsterdam, Kramm, Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders Bd. II, VI.
1861 Löwen, Edouard van Even, Het Landjuweel van Antwerpen 1561.
1862 Stuttgart, Waagen, Handbuch der Malerei.
1865 Gent, de Busscher Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gent.
1880-83 Biographie nationale.
1881 Rooses-Reber: Antwerp. Maler-Schule.
1882 Berlin, Riegel, Abhandlung und Forschungen zur Niederländischen Kunstgeschichte.
1883 Paris I. A. Wouters, La peinture flamande.
1890 Marseille, Descamps, Vie des peintres.
1892 Bamberg, Frimmel, Kleine Galeriestudien.
1904 Paris (Neuausgabe) Fromentin, Les maitres d'autrefois.
1904 München, Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte.

1910 Wien, Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstmaler.
1910 Brüssel, Hymans Antonius Moro, son oeuvre et son temps. Hymans: La gravure flamande au XVIe siècle.
1911 Stockholm, Granberg Trésor d'art en Suède.
1912, Hoogewerff, Neederlandsche Schilders in Italie in de 16. eeuw.
1913, Hedicke, Cornelis Floris.
1914, Dirksen, Marten de Vos.
1915, Bredius, Künstlerinventar zur holländischen Kunst.
1920, Berlin, Voss: die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz.
1923, Leipzig, Goebel, die Wandteppiche, II. Teil die Niederlande.
1923, v. d. Bercken — A. L. Mayer: Jacopo Tintoretto.
1924, Dvoràk Kunstgeschichte als Geistesgeschichte.
(Floris - Frutet).
Don Antonio Palomino Pelasco (Anfang 18. Jahrh.) Las vidas de los pittores espagnoles).
Cèan Bermudez, Diccionario 1800.
François Quillet, Paris 1816, Dictionnaire des peintres espagnols.
Meisel: Kunstblatt 1822.
Fètis im Bulletin des commissions royales d'art .... 13, 1880.
Siret, Neudruck 1883. Dictionnaire des peintres.
Fétis, 1906, Catalogue des peintres anciens des musées royales de Bruxelles.
Gestoso Perez 1909, Les arts anciens de Flandre.
August L. Mayer, Leipzig 1911, Sevillaner Malerschulen.
August L. Mayer, 1913, Geschichte der spanischen Malerei.

Exposition de l'art ancien Liège 1881.
Repertorium der bei der kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen Theodor Levin.
Mittelalter und Renaissance aus Berliner Privatbesitz 1898.
Ausstellung von Werken alter Kunst, Berlin 1906.
Bau- und Kunstdenkmäler Braunschweig-Wolffenbüttel.
Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon und
Nagler, Monogrammisten.
Dehio, Handbuch.
Handbuch der Kunstwissenschaften.
Kunsttopographie Oesterreichs 1909.
Thieme-Becker 1916.
Wurzbach Künstlerlexikon 1906.
Amtl. Berichte der Berliner Staatl. Museen 1924. (Winkler in
Annales de la société d'arts et d'Archéologie de Bruxelles 1911).
(Dansaert-Beautier in .....)
Archive des arts, sciences et lettres, Gent 1816.
L'art Flamand, 1896, Bd. I.
L'art flamand et hollandais, 1910 (de Bosschère).
Berichte de Preusischen Kunstsammlung, Heft 3, 1916 (Voss in ....)
Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien
1895 (Frimmel in ....)
Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie à Gent
1906 (Hulin de Loo).
Gazette des beaux arts 1889 (Hymans in ....)

Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, 1887, 5, 1888.
(Prodromus).
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung, Wien, 1883, Teil I.
1919, (Tietze, Conrad in...)
1923, (Baldass).
Mitteilungen der K. K. Zentrakommission, 1877, (Woltmann in)
Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses.
1886 — 1912, Bd. III.
Qud Holland: 1884
1887/88
1895/96
1899
1901
1904
1905
1906
1909
1910
1913
Staryė Gody 1908/1910/1913.
Sitzungsberichte der kunsthist. Ges. April 1927 (Wescher in).

Register.

A.

Aartsen, Pieter pag. 26. 79, 80, 81, 88, 96
Aartszoon, Ryckert, pag. 26, 36, 71
Albrecht V. von Bayern, pag. 22
A. Meister . . I. pag. 104, 105
Antike, pag. 3, 7, 8, 10, 12, 13, 34, 40, 41, 62, 67, 96

B.

Bassano pag. 29, 53, 67
Boeckelsen, Jan. . van Leyden, pag. 85
Bos, Cornelis, pag. 103
Bos, Michel de, pag. 22
Bosch, Hieronymus, pag. 14, 97
Boudewijns, Clara, pag. 3, 4, 5
Broeck, Crispin van den. ., pag. 36
Bronzino, pag. 16, 97
Brueghel, pag. 39, 96, 97, 98
Bruyns, Abraham de. ., pag. 104
Bueckelaer, pag. 80

C.

Caravaggio, pag. 81
Claeszon, Alaert, pag. 4
Cleef, Cornelis van . . ., pag 96
Cleef, Nendrik von . ., pag. 45
Cleve Marten de . ., pag. 78
Cock, Hieronymus, pag. 25, 45, 72, 78, 90, 91, 94, 99, 103, 104, 105
Coecke, Pieter . . van Alost, pag. 84, 96, 97
Coornheert, Dierk Volkertzs, pag. 4, 104
Correggio, pag. 67
Cort, pag. 77, 90, 103, 104
Curia, Jodocus de . ., pag. 103

D.

Dente, Marco, pag. 81
Dürer, Albrecht, pag. 4, 15

E.

Egment, pag. 4
Endt, Jan van, pag. 43, 91, 92

F.

Francken, Frans, pag 32, 91
Francken, Hieronymus, pag. 34, 35
Frutet, pag. 36

G.

Galle, Philipp, pag. 45, 53, 78, 91, 103, 104
Geertgen tot, Sint Jans, pag. 35
Goes, Hugo van der . ., pag. 35
Goltzius, Hendrik, pag. 4
Goos, Margarete, pag. 1
Gouda, Damian da . ., pag. 8

H.

Hals, Frans, pag. 37
Heemskerk, pag. 21, 96
Hemessen, pag. 96
Hoorn, pag. 4
Huys, Frans, pag. 91, 104
Huys, Pieter, pag. 97

I., J.

Jonghelingh, pag. 4, 21, 24, 25, 26, 50
Julius, Hier, pag. 104

K.

Karl V., pag. 3, 13
Key, Wilhelm, pag. 3, 97
Kies, Simon, pag. 21

L.

Larchier, Karl, pag. 21
Lombard, Lambert, pag. 2, 18, 39, 40, 42, 55, 62, 69, 70, 79, 85, 96; 97

M.

Mandyn, pag. 15, 17, 97
Massys, Jan, pag. 97
Massys, Quentin, pag. 10, 79
Masucho, Baptista, pag. 9
Matthias, Erzherzog, pag. 21
Mattys, Jan, pag. 84
Michel Angelo, pag. 3, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 33, 34, 39, 40, 41, 67, 97
Montanus, Ariel, pag. 21
Mor, Antonius, pag. 36, 38, 68, 69, 70, 95
Munich, Abt Lukas . ., von Gent, pag. 49

N.

Nassau - Katzenellenbogen, Katharina von . ., pag. 17

O.

Oranien, Prinz Wilhelm von . ., pag. 4, 5
Orley, Barent van, pag. 33, 51

P.

Parmeggianino, pag. 28
Philipp II. von Spanien, pag. 3, 5, 13, 21
Philostratos, d. A., pag. 9, 12
Pourbus, Frans, pag. 2, 36
Primaticcio, pag. 60, 83

R.

Raffael, pag. 12, 30, 36, 39, 40, 96, 97, 99
Romano, Giulio, pag. 15, 31, 83, 90
Rubens Peter Paul, pag. 3, 5, 33, 62, 98, 99

S.

Sadeler, pag. 90, 92, 103
Salviati, pag. 13, 26, 97
Sansovino, pag. 42
Schwarzburg, Graf Günther von . ., pag. 17
Scorel, Jan, pag. 96
Sellaer, Vincent, pag. 82, 83
Silvius, Balthasar, pag. 92, 104
Stalburg, Jan van, pag. 20, 103, 104

T.

Tizian, pag. 71, 96, 97
Tintoretto, Jacopo, pag. 12, 15, 18, 28, 29, 34, 39, 40, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 67, 71, 75, 97

V.

Vaga, Perino del, pag. 12. 31
Veen, Otto van . ., pag. 84
Volterra, Daniele da. ., pag. 44, 67, 97
Vos, Corn. de . ., pag. 94
Vos, Marten de . ., pag. 3, 28, 57, 84
Vriendt, Baptist Floris, pag. 6
Vriendt, Cornelis II. Floris, pag. 3, 5, 90, 97, 98
Vriendt, Franz II. Floris, pag. 6
Vriendt, Stammbaum der Familie Floris . . ., pag. 1, 2
Vries, Hans Vredeman de . ., pag. 91

W.

Wierixc, Anton, pag. 103
Wierixc, H., pag. 72
Wijnthgis, pag. 87, 88

Tafelverzeichnis.

Tafel	Abb.	
I		Michaelis 23: Pax; Victoria: Mich. 26. Kl. d. K. 84.
	I a	Jüngling zur Rechten des Cum. Sib, Abiud und Eliachim. (Kl. d. K.)
II		Mars und Venus im Netze des Vulkan. Berlin K. F. M.
III		Der grosse Engelsturz. Antwerpen Museum.
IV		Frans Floris. Arnstädter Altar, 1554.
IV a		Frans Floris. Arnstädter Altar, 1554. Aussenflügel.
V	V	Floris. Hercules und Antäus.
	V a	Braunschweiger Zeichnung nach Floris Hercules sysenti.
	V b	Floris Herculesteppich der Münchener Residenz.
VI		Adam und Eva (G. Porogi).
VII		Floris, Studienkopf nach dem Stockholmer Bild von 1561.
VIII		Frans Floris, Hier Francken. Brüssel. Altar beendet 1571. Anbetung der hl. 3 Könige.
IX	IX	Frans Floris, Der Falkenjäger, 1558 datiert. Braunschweig, Gemäldegalerie.
	IX a	Frans Floris. Frau des Falkenjägers, 1558. Caën.
X		Floris, Kain erschlägt Abel. Kopenhagen.
XI		Floris. Anbetung der Hirten. Antwerpen.
XII		Floris, St. Léonard. Léau.
XIII		Floris, Susanna im Bade. Florenz. Galerie Ferroni (G. Porogi).
XIV		Floris, Apostelkopf (Paulus?). Berlin-Rochlitz.
XV		Floris, Brustbild einer Dame mit Perlen im Haar. Prag. Galerie Nostitz.
XVI		Floris, Männliches Bildnis. Dresden, Galerie.

I

Ia

3

4

4a

5

5*a*

DEFICIT HIC PVGNAX ANTAEVS IN AERE VICTVS
VVLGO SVBLATO TERRA FEREBAT OPEM

5*b*

9

9[a]

II

XII

XIII

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00449 9717